

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Charles University in Prague

PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Faculty of Education

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY
Department of Art Education

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Master thesis

OBJEKT V KRAJINĚ
Object in Landscape

Vlasta Šormová, 5. ročník,
Učitelství VVP pro ZŠ a SŠ – výtvarná výchova,
prezenční studium

Vedoucí diplomové práce: MgA. Michal Sedlák
Supervisor

Konzultantka: Mgr. Lucie Hajdušková, Ph. D.
Consultant

Červen 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené odborné literatury a dalších zdrojů.

Vlasta Šormová

V Praze 15. 6. 2010

Děkuji všem, kteří svou trpělivostí a podporou přispěli ke vzniku této práce. Hlavně rodičům za to, že se na nic neptali, i když museli mít na mysli tisíce otázek, Jakubovi za ochotu probírat se textem a hledat v něm smysl, Lucii za cenné rady a postřehy, a samozřejmě vedoucímu práce panu Sedlákově za podnětné vedení s mnoha zastaveními pro hledání nejlepšího řešení. Velký dík patří také Irence za pomoc s tiskem výtvarné části a panu učiteli Holému za skvělé pátky na gymnáziu při realizování didaktického úkolu.

Anotace

Šormová, V. *Objekt v krajině [diplomová práce]*, Praha 2010. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. 90 s.

Diplomová práce *Objekt v krajině* se zabývá vztahem člověka a krajiny, kdy člověk, protože se nemůže odpoutat od svého subjektivního pohledu na skutečnost, určuje měřítko pohledu a vztahování se ke krajině. Cílem práce je porovnat a konfrontovat pohledy na krajinu z perspektivy odborné literatury a osobní zkušenosti jak autorky práce, tak výtvarných umělců pracujících v krajině nebo s krajinou. Tato konfrontace ústí na jedné straně ve výtvarné zpracování, na druhé pak v didaktickou řadu, která nabízí ověření formulovaných tezí.

Klíčová slova: krajina, objekt, paměť krajiny, genius loci, domov, místo, land-art

Annotation

Šormová, V. *Object in Landscape [master thesis]*, Prague 2010. Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Art Education. 90 p.

The master thesis *Object in Landscape* deals with the relationship of a human and the landscape. As humans can never detach themselves from their subjective perception of reality, they determine the criterion of the perception and relating oneself to the landscape. The objective of this work is to compare and contrast the viewpoint of landscape presented in the literature with the author's personal experience as well as the personal experience of artists working in or with the landscape. This confrontation results on the one hand in the presented art work, on the other hand in a series of educational tasks providing the validation of the theory.

Key words: landscape, object, memory of landscape, genius loci, home, site, land-art

ÚVOD	6
ČÁST TEORETICKÁ	7
1: KRAJINA – ČLOVĚK – OBJEKT	7
<i>Krajina – člověk</i>	7
<i>Člověk – objekt</i>	13
<i>Krajina – objekt – člověk</i>	15
<i>Člověk – (objekt –) krajina</i>	17
2: OBJEKTY PAMĚTI KRAJINY	20
<i>Paměť krajiny</i>	20
<i>Archeologie krajiny</i>	24
<i>Genius loci</i>	26
<i>Amnézie</i>	29
3: MOJE KRAJINY	32
<i>Krajiny domova</i>	32
<i>Liberec – Sudety</i>	33
<i>Jižní Město – Praha</i>	36
4: STOPY ČLOVĚKA V KRAJINĚ	39
<i>Kontrasty</i>	41
<i>Prožitek krajiny</i>	44
<i>Trvanlivost</i>	48

<i>Specifičnost místa</i>	<i>50</i>
ČÁST DIDAKTICKÁ	55
1: VÝTVARNÁ ŘADA VSTOUPIT DO KRAJINY	55
<i>Prožitek krajiny.....</i>	<i>55</i>
<i>Proměny přírody.....</i>	<i>57</i>
<i>Kontrasty.....</i>	<i>58</i>
<i>Trvanlivost</i>	<i>59</i>
<i>Specifičnost místa</i>	<i>60</i>
2: OVĚŘENÍ V PRAXI	61
<i>Průběh vyučování: První dvouhodina.....</i>	<i>62</i>
<i>Druhá dvouhodina</i>	<i>66</i>
<i>Práce studentů</i>	<i>68</i>
ČÁST VÝTVARNÁ	74
1: JIŽNÍ MĚSTO: INSPIRACE.....	74
<i>Pohledy tam a zpět.....</i>	<i>76</i>
2: KULTURNÍ POHLEDY Z OKNA	83
ZÁVĚR.....	87
LITERATURA A JINÉ ZDROJE	88

Nejobyčejnější, ale zároveň nejpravdivější odpověď na otázku, proč jsem si vybrala téma *objekt v krajině* pro diplomovou práci, je protože v krajině ráda pobývám, ráda ji prohlížím a prožívám, a tak to byla příležitost dozvědět se o krajině něco víc a své prožitky spojit s poznatky.

V této práci přistupuji k tématu s hlavním důrazem na krajinnou složku. Krajina byla donedávna nahlížena víceméně jako soubor jednotlivých částí, kterým se odděleně věnovaly nejrůznější vědní disciplíny. Až posledních několik desetiletí je na krajinu nahlíženo jako na komplexní a plnohodnotný předmět a věnují se jí některé nově vzniklé vědní obory. Většina z nich vychází z exaktních věd a propojuje je s pohledem věd humanitních a s pohledem kultury. I většina dostupné literatury, která pojímá krajinu tímto komplexním pohledem, pochází od exaktních vědců uvědomujících si důležitost celistvého nahlížení na krajinu. Já z této literatury vycházím, ale nabízím pohled ještě více kulturní a rozšířený o osobní zkušenosti a svět výtvarného umění.

Cílem této práce je tedy propojení odborného pohledu na fenomén krajiny a procesy, které se v ní odehrávají, s osobní zkušeností jak mojí, tak některých uměleckých autorit. Moje osobní zkušenost či zprostředkovaná zkušenost umělců přetvořená v umělecká díla může nejlépe potvrdit teorie a víceméně abstraktní pojmy, o kterých pojednává literatura a odborní autoři. Linie této práce tedy začíná u vymezení základních pojmů, vztahů mezi nimi, jak fungují ve složitějších interakcích a co všechno je ovlivňuje. Potom se linie větví do dvou směrů, kdy jeden přináší moje osobní prožitky a zkušenosti s krajinou, druhý se věnuje výtvarným umělcům. Linie mojí zkušenosti pak ústí ve vlastní výtvarnou výpověď reflektující jedno konkrétní místo, ke kterému jsem si vytvořila vztah. V linii zkušenosti výtvarných umělců jsem vymezila několik principů, na jejichž základě se umělci ke krajině vztahují. Tato linie ústí v didaktickou část, která je koncipována tak, aby si studenti mohli sami jednotlivé principy zažít a ověřit jejich platnost.

ČÁST TEORETICKÁ

1: Krajina – člověk – objekt

Téma mé diplomové práce *objekt v krajině* sestává ze dvou pojmů-jevů, z *objektu* a z *krajiny*. Objekt zákonitě musí být součástí krajiny už jen ze své fyzikální podstaty. Součástí krajiny je také *člověk*, bez něhož by se neodehrál základní akt vjemu, vydělení a pojmenování objektu v krajině. Proto základní prvky a vztahy mého diplomového tématu vidím jako **krajina – člověk – objekt**.

„Neboť přestože jsme navyklí rozdělovat přírodu a lidské vnímání na dva různé světy, ve skutečnosti jsou neoddělitelné. Krajina se nejdříve stává dílem rozumu a teprve až pak potěchou pro smysly. Její scenerie je stejně tak vystavěna z vrstev paměti jako z vrstev kamene.“¹

Krajina – člověk

V mém chápání tématu je krajina s člověkem nerozpojitelná. Krajina poskytuje člověku místo pro život, nechává se podrobovat, ale přitom sama podrobuje, nechává se přetvářet, ale zároveň přetváří. To je samozřejmě velmi *lidský* a *kulturní* pohled, protože bráno z nadhledu nás planeta, příroda ani krajina nepotřebují, a v historii Vesmíru je celá naše historie jen mrknutím oka.² Protože je ale těžké povznést se nad naši lidskou perspektivu, budu tvrdit, že krajina pro svou existenci potřebuje člověka jako perceptora. Kdyby totiž nebylo člověka ve funkci „smyslového orgánu“, vůbec by nenastala situace, kdy bychom mohli krajinu vnímat, pojmenovat, uchopit nebo přetvářet.

Krajina tu existovala od pradávna ve smyslu, že naše planeta vždycky měla nějakou tvář, vždy byla pokryta něčím, co dnes označujeme *krajinou*. Až do doby než se objevili lidé, střídaly se na Zemi různé krajiny: krajiny bez života, mořské krajiny, ledové, krajiny s bujnou tropickou vegetací... Ale *krajina*, jakožto pojem, který jsme zvyklí používat při

¹ Schama, s. 5

² K tomu je výstižná anekdota vyprávěná mezi klimatology: „Baví se dvě planety. Jedna povídá: Je mi blbě, chytla jsem homo sapiens. Druhá na to: Neboj, to zas rychle přejde.“ (Respekt, č. 4, ročník 21, s. 36)

pojmenovávání našeho okolí a povrchu zemského obecně, je vlastně až novověký termín. Zahrnuje v sobě jak lidskou činnost v původní přírodní krajině, tak její přetváření a spoluutváření. V našem dnešním pojetí pojmem „krajina“ vlastně myslíme „kulturní krajinu“. Protože když např. mluvíme o „neporušené panenské přírodě“, vyjadřujeme tím vztah neporušenost = příroda, a slovo „krajina“ nepoužijeme, neboť na sebe váže právě určitou kulturní stopu, která se s panenskostí neslučuje.

V dnešní době se téma krajina dostává do užšího okruhu zájmu a začíná být běžné, že se k ní přistupuje komplexněji, jako k svébytnému a podle vnitřní struktury uspořádanému objektu. Jako komplexním celkem, respektive jako organismem se jí zabývá mnoho odvětví: například archeologie, historie, sociologie, biologie nebo ekologie. Vznikají tak úplně nová vědecká odvětví, z nichž uvedu krajinnou archeologii, sociologii krajiny nebo krajinnou ekologii.

Použiji zde několik citací od různých osobností rozličných oborů, jež se zabývají krajinou a jež spojuje podobný pohled na krajinu – krajina jako objekt nesmírné důležitosti, který člověka přetváří, ale zároveň se nechává přetvářet.

První citát vybírám z díla Jiřího Sádla (*1958); jedná se o přírodovědce a biologa, který se věnuje geobotanice a zabývá se dynamikou krajiny v holocénu a kulturně-naturálními jevy a procesy, jako je například nová divočina, suburbie, postkulturní krajina a nepřírodní biotopy:

„Stejnou měrou, jakou člověk měnil prostředí, nutilo jej prostředí k novým strategiím. Kulturní krajina je tedy svého druhu lidským artefaktem a zároveň prostředím aktivujícím člověka k určitému stylu vztahování.“³

Další citát, kterým chci podpořit svou představu o krajině, vybírám z díla Tomáše Hájka (*1964), filozofa, spisovatele a teoretika památkové péče:

„Lidé v sobě nosí vnitřní vizi krajiny, která hovoří o tom, že krajina má být přetvářena. Logickým důsledkem vnitřní krajiny v každém z nás je tedy přesvědčení, že musíme v krajině neustále potkávat stopy kultury, stopy našich předků a sebe.“⁴

³ Sádlo (2005), s. 15

⁴ Hájek, Bukačová, s. 74

Miloslav Lapka (*1957), sociolog a ekolog, se zase věnuje problematice znovuzrození soukromých rolníků v tradičních rurálních oblastech České republiky, otázkám budoucnosti rurální krajiny a změně funkce krajiny.

„Vidíme, že krajina v sobě nese zvláštní podvojnost, je přírodní realitou, zasazenou do vysoké úrovně ekologické komplexity, tvořená souborem velkých i malých ekosystémů a zároveň je útvarem a výtvorem kulturním s mnoha vrstvami lidské aktivity.“⁵

Když se vysloví „krajina“, vybaví se mi, a se mnou možná i mnohým jiným, *výhled* do krajiny. Občas si vybavím výhled z rozhledny, jindy krajinomalbu s nádherným nebem, někdy si naopak představím pohled z ptáčích perspektiv tak, jak ho znám z webového portálu maps.google.com. Jsou to důkazy o tom, že moje představy o krajině (a tedy možná představy nás všech) i stereotypy nahlížení krajiny jsou velmi kulturně podmíněné. Výstižně to komentují H. Librová i K. Stibral citující zároveň autoritu E. H. Gombricha:

„Chodíme-li podzimním lesem, umíme leccos exaktně pojmenovat, ale věcné znalosti nejsou pravým důvodem našeho potěšení z procházky. Aniž o tom víme, naše oči bezděky hledají barvy a situace známé z Mařákových či Hudečkových podzimních krajinomaleb. E. H. Gombrich dokonce dokládá, že 'pouze díky namalovanému obrazu lze pochopit obraz viděný v přírodě'. Neobyčejně tak vyzdvihuje význam umění pro naši percepci krajiny.“⁶

Gombrich přičítá holandským krajinářům zásluhu za náš obdiv k přírodě: „Právě oni nás totiž naučili vidět malebnost v prosté scenérii. Leckterý turista nadšený krajinou, již vidí, vděčí za svou radost (aniž si to uvědomuje) prostým mistrům, kteří nám jako první otevřeli oči, abychom vnímali nenápadnou krásu přírody.“⁷

Těm, kterým se jako první vybaví výhled z rozhledny, se nejspíš vybaví půvabný výhled do *české* krajiny: z vyvýšeného místa se nám otevírá lehce zvlněný reliéf na obzoru ohraničený slabě se rýsujícími horami, lesy se střídají s loukami, někde se třpytí vodní plocha, teče řeka, stromořadí vede oči do vesničky, která schoulená sedí v údolí a trčí z ní kostelní vížka. Takový obrázek od Josefa Lady. Vybaví se nám místa, kde je nám dobře, kde se nám dobře

⁵ Lapka, s. 39

⁶ Librová, s. 161

⁷ Stibral, s. 52

dýchá, relaxuje, sportuje, kde odpočíváme duchem i myslí, kde sytíme *estetickou potřebu krajiny*.

Hana Librova to vysvětluje: „... byla vytvořena poměrně fixní představa o zjevu české krajiny, která – ač byla do značné míry konstrukcí a schématem – měla svůj reálný základ ve stavu našeho území v 19. století. Ten byl dán hustým osídlením, propojeným četnými komunikacemi – polními a lesními cestami. Podle nich byly vysázeny aleje a stromořadí. Krajina byla rozdělena na velké množství malých parcel, kolem nichž byl na mezích a remízkách prostor pro keře a byliny. V polích stály vysoké stromové solitéry, vytvářející krajinné dominanty. Rozptýlená zeleň skýtala útočiště velkému množství zvířat. Nezapomeňme také, že v obrazu české krajiny 19. století se ještě silně uplatňovala její minulost v českém baroku. Typizované pojetí české krajiny vytvořilo v sociálním vědomí prizma, jímž pohlížíme na krajinu i dnes. Výzkumy postojů obyvatel ke krajině potvrzují, že lidé u nás inklinují k typu krajiny, který odpovídá nejen obecným estetickým kritériím a krajinářským kvalitám, ale který v sobě zahrnuje specifikum známé z obrazů Mánesových a Ladových či perokreseb M. Alše.“⁸

Estetická potřeba krajiny a její sycení však není samozřejmostí. Je to jev poměrně nový, který se začal objevovat, když společnost⁹ začala bohatnout, na obdělávání půdy začalo stačit méně pracovních sil a stále více lidí se stěhovalo do měst.



C. D. Friedrich, Česká krajina s Milešovkou, 1808¹⁰



P. Brueghel, Žně (Odpočívající ženci), 1565

⁸ Librova, s. 112

⁹ Když v textu hovořím o společnosti, mám tím na mysli západní, euro-americkou společnost vzešlou z evropské kulturní tradice, jejíž jsme samozřejmě součástí.

Za pionýry v estetizaci krajiny jsou považováni Holanďané. Život ani žádná zemědělská práce by na plochých polderech ležících pod úrovní mořské hladiny a chráněných mohutnými hrázemi nebyla možná, kdyby mořská voda nebyla vysoušena důmyslným systémem čerpadel poháněných větrnými mlýny. Soustředěnou prací a kultivací vytvořili poměrně bohatou krajinu. Museli se o svou krajinu starat, vtiskávali jí podobu, kterou chtěli, a protože těmito zásahy zbavovali krajinu více a více přirozenosti, začali ji i jinak vnímat. Začali na ni pohlížet jako na svůj kulturní výplod a tím se pro ně krajina stala hodnou zobrazení.¹¹ Podle S. Schamy holandské slovo *landschap* označovalo jak jednotku lidského osídlení, tak cokoli, co mohlo být příjemným předmětem zobrazení.¹² Na konci 16. století se pojem dostal do Anglie, kde zdomácněl jako *landscape* a postupně začal nést novodobý význam.

„Jsou to holanďtí malíři, především **Peter Brueghel** starší s obrazem odpočívajících ženců, kteří učí zbytek Evropy vidět krajinu. Zdá se těžko k uvěření, ale teprve očima malířů se před zraky renesanční Evropy objevuje krajina podobná jejímu dnešnímu chápání. Samozřejmě, že lidé v ní žili dávno předtím, ale neměla pro ně většinou estetickou a kulturní hodnotu, nebyla zřejmě chápána jako propojený celek.“¹³

Tím jsme se dostali k mezníku, kdy se poprvé začal měnit pohled na naše okolí, kdy se krajina stala něčím esteticky oceňovaným. Pořád šlo ale spíše o krajinu zemědělskou, kde pohled těšila píle člověka zaznamenaná v krajině. Původně tak byla „za krásnou a půvabnou všeobecně považována krajina rovná, plochá a obdělaná. Vysoké hory byly pokládány za obludné a nazývány zrůdami, bradavicemi a vředy. ... Stejně tak les byl líčen jako chmurný, strašný, opuštěný,

¹⁰ Při procházení díla malířů Alše, Mánesa, Slavíčka, Hudečka a dalších tradičně spojovaných se zobrazováním české krajiny jsem nemohla najít žádný obraz české krajiny, o kterém tu píši – každý v sobě zahrnoval jen něco z mojí představy o české krajině. Zřejmě ani žádný takový obraz neexistuje a každý z nás si vytváří ze všech vizuálních vjemů české krajiny (skutečné i zobrazené) tu svou jedinečnou koncentrovanou, ve které je obsaženo vše, co do představy patří. Nakonec jsem tedy zvolila reprodukci německého romantického malíře, který možná k české krajině přistupoval s lehkým odstupem a zobrazil ji tedy „skutečněji“ než národním sentimentem zatížení čeští autoři.

¹¹ Stibral k tomu dodává, že „estetizace přírody souvisí určitě s protestantismem.“ s. 75

¹² Schama, s. 8. Holandský termín pochází z německého *Landschaft*, k čemuž Lapka dodává, že jde o spojení *land* – země (půda) + *schaft* – složení, tvar, forma, podoba. Lapka, s. 41

¹³ Lapka, s. 42

jako sídlo lupičů, tlup dezertérů a zlých sil, nic esteticky hodnotného, a to hluboko do 18., dokonce do 19. století.“¹⁴

Čím to, že se tedy začalo chodit i do hor a do lesů kochat se nespoutanou přírodou? Důvodů bylo samozřejmě mnoho a je těžké je všechny rozkrýt. S rozvojem věd začala být krajina přitažlivá jako prostor exaktního zkoumání. Čím více se o přírodě a přírodních jevech vědělo, tím méně naháněly strach. S. Schama také zmiňuje kult venkovských poutí, které se rozšířily hlavně v 16. a 17. století, a díky nimž lidé celkem přirozeně pronikali stále hlouběji do vzdálenějších krajin.¹⁵ Postupně tedy hluboké lesy a strmé hory přestaly být místa strachu, ale začalo se do nich s vidinou silného zážitku chodit. Romantický prvek, který byl v tomto vztahu velmi důležitý, přetrvává a otiskuje se i do dnešního vnímání krajiny, zvláště pak krajiny vysokých hor a dramatických přírodních scenérií.

„To, že by se navštěvovala krajina za účelem zhlédnutí přírodních krás, je však opravdové novum. Tento trend zahájily vyšší vrstvy společnosti, intelektuálové, vědci a umělci již v 18. století. Teprve romantismus však tento trend rozšířil do nejširších vrstev měšťanstva, které, inspirováno četbou, doslova vtrhlo do přírody, především do hor, kde doposud osaměle chodili kromě domorodců pouze výstřední intelektuálové.“¹⁶

„Právě romantismus explicitně ocenil hodnotu krajiny. V záměrném protikladu ke klasicismu vyslovil, že krása nemusí být vytvořena člověkem, nemusí být dílem umění, ale že se nachází v přírodě.“¹⁷

Až ve 20. století můžeme říci, že se tento jev rozšířil do téměř celé společnosti. Více než 60 % evropské populace dnes žije ve městech,¹⁸ a i zemědělci, kteří by měli být s krajinou a přírodním cyklem roku spojeni nejvíc, na svá pole nechodí, ale jezdí traktorem. Města a do jisté míry i vesnice jsou čím dál více odloučeny od přírody a krajiny (topení zemním plynem, nerespektování střídání dne a noci, nepřítomnost zeleně v centrech měst atd.), a dochází tak k paradoxnímu jevu, kdy jako vyvážení k žité všednodenní zkušenosti je požadována krajina klidná, vlídná a čistá se zachovaným přírodním bohatstvím. Když ale o víkendu vyrazí

¹⁴ Stibral, s. 58

¹⁵ Schama, s. 249

¹⁶ Stibral, s. 110

¹⁷ Librová, s. 73

¹⁸ Cílek (2004), s. 55

všichni najednou na hory, čeká je zase jenom stres z přelidněných míst, která tím trpí. Stejně tak, když Češi vyrazí v létě s vidinou změny prostředí za našetřené peníze do Chorvatska k moři, čekají je jen kolonie dalších českých turistů.

Už v roce 1942 se tomuto fenoménu věnuje L. Žák ve svém článku *Zahrada, sad, krajina jako obytný prostor*:

„Prostorové nahromadění, způsobené tím, že velická část obyvatelstva žije stěsnána ve velikých městech, je ještě dále zhoršováno nahromaděním časovým: jednou za týden přikvačí na svět pohroma v podobě neděle. V tutéž chvíli musí všechno obyvatelstvo zároveň být vyvezeno z měst na venkov ke krátkému víkendovému pobytu. Doprava i příroda je tím nezdravě přetěžována a přelidňována. Podobné zatížení a přelidnění způsobují sváteční dovolené a letní i zimní prázdniny.“¹⁹

Člověk – objekt

Stejně jako je krajina neoddělitelná od člověka, je také zásadní vztah člověka a objektu. Člověk totiž určuje míru věcí, měřítko, poměr, a i tady funguje jako perceptor. Můžeme vztahovat něco k něčemu mimo nás, ale od vlastního pohledu na věc se neoddělíme, aplikujeme vždy jen vlastní zkušenost a zkušenosti naší kulturní tradice. Potvrzuje nám to i Ch. Norberg-Schulz ve své knize *Genius loci*, kde jednotlivé prvky krajiny shrnuje pod pojem struktura reliéfu a zdůrazňuje potřebu rozlišovat právě mezi strukturou a jejím měřítkem. Působivost jednotlivých prvků v krajině se pak s různou velikostí může podstatně měnit a proto rozlišuje rovinu drobnou, střední a velkou. Pro člověka vhodné prostředí mu potom odpovídá i rozměrově a má střední – „lidské“ měřítko.²⁰

Když to vezmeme hodně ze široka, objektem může být cokoli, co tak z nějakého důvodu označíme. A když už něco vydělíme jako objekt, určujeme tím zároveň určitou jeho dominanci vůči okolí. Ch. Norberg-Schulz pro to ve své knize používá pojmy *figura* a *pozadí*, které známe spíše z oblasti malířství. Nemusí jít ale nutně o dominanci prostorovou či vizuální, z našeho úhlu vztahování může být objekt dominantní významově, duchovně, historicky, osobně... Velice důležitá je zde úloha měřítka, poměru. Základní a nejpřirozenější je měřítko *lidské*. Nemůžeme se fyzicky vztáhnout k žádnému objektu, který by byl mimo

¹⁹ Žák, s. 88

²⁰ Norberg-Schulz, s. 32, 34

škálu našich smyslových možností. Musíme *to* aspoň vidět, v lepším případě si i sáhnout. Tak bychom se dostali zhruba do rozmezí objektů špendlíková hlavička – kopec. S dnešními moderními technologiemi jsme ale schopni škálu označitelných objektů rozšířit; jejich uchopení pak bude ale hlavně mentální. Můžeme tak vědět o objektu celého horského masivu, vizuálně „uchopitelný“ však pro nás stejně bude jen jeden vrchol, případně jeden horský hřbet.

V krajině můžeme jako objekt označit výrazný kopec, skalní město, osamělou skálu nebo balvan, ohraničenou louku, ostrůvek lesa, jezero, ostře zařízlé údolí, celou nížinu, ze které se zvedají příkré svahy, osamělý strom nebo skupinu stromů... Představit si toho lze jistě i mnohem více. Z lidských výtvorů to může být pomníček nebo křížek v lukách, kostelík či kaple, osamocená zemědělská usedlost, semknutá vesnice či město, kvetoucí pole řepky, most přes řeku, dálnice, tovární nebo skladová hala a další.

Právě s rozšířením technologií můžeme vnímat celou naši planetu jako objekt vydělující se z neznámé krajiny Vesmíru. Stejně tak na druhém konci velikostního měřítka můžeme označit za objekt mýdlo ležící na našem umyvadle. Pouhým okem nepostihnutelný mikrosvět se na „planetě Mýdlo“ může „cítit“ stejně jako my na planetě naší. Rýhy a hrbolky, kterých si na mýdle ani nemusíme všimnout, mohou oddělovat jako horstva a údolí kultury různých mikroorganismů.

J. Sádlo se věnuje problému lidského měřítka s vědomím existence měřítek jiných. Vysvětluje: „Proč krajina není kódem, ale mnohoznačným textem: každá složka ji čte jinak. Jinak co do objektu zájmu i co do měřítka, v němž je tento objekt vnímán. Pro každou složku je krajina relevantní jinak a v jiném měřítku. Myš: krajina jako bludiště pachů v měřítku čtverečních metrů, jestřáb: krajina jako přehlednost tvarů v měřítku čtverečních kilometrů. Krajina pro nočního pěšáka v houštinách a krajina pro řidiče kamionu za bílého dne.“²¹

Rozvinu tu takovou vztahovou řadu objektů: galaxie Mléčná dráha jako objekt Vesmíru, planetární systém Sluneční soustava jako objekt Mléčné dráhy, hvězda Slunce jako objekt Sluneční soustavy, planeta Země jako obíhající objekt kolem Slunce, kontinent Evropa jako objekt Země, česká kotlina jako objekt Evropy, město Liberec jako objekt české kotliny, dům,

²¹ Sádlo (1994), s. 49

kde žiji jako objekt Liberce, židle jako objekt v mém domě – tady to dostalo lidské měřítko, které se však zase brzy vytratí – mosazný vrut jako objekt židle, molekula mosazi vydělená z vrutu, atom zinku jako objekt molekuly mosazi, jádro atomu jako objekt celého atomu, proton jako objekt jádra. Kromě této hierarchie, kterou uvádím já, uvádí např. J. Sádlo strukturní hierarchii živých soustav: organely – buňka – tkáň – orgán – jedinec – populace – společenstvo – krajina.²² Jde to z druhé strany, ale stejnou logikou vydělování na základě měřítka.

Krajina – objekt – člověk

Měřítka je ale velmi důležité i v základním vztahu, který jsem vymezila na začátku. Poměr objektu v krajině tak, jak ho vnímá člověk. J. Sádlo říká, že „krajina je to, proč lezeme na rozhlednu.“²³ Jednoduchá fráze, ve které se ale skrývá zásadní vymezení: člověk žije ve svém kulturním prostředí – krajině, ale nemá jí vlastně jak nahlédnout – poznat, umístí si do ní tedy dominantu – rozhlednu – objekt, která je k němu měřítkem tak akorát (taky si jí sám postavil!), ze shora má možnost obhlédnout krajinu v měřítku jemu příznivém – dohlédne tam, kde to zná, kam se dá dojít pěšky, kde už někdy byl, kde je krajina relativně stejného jemu příznivého rázu.²⁴

„Proč lidé lezli na vrcholky kopců a pohledem sledovali linii obzoru? Co jim to dávalo? Řekl bych, že pocit identity – tady jsem, to je můj kraj. To není jenom kraj, ale také můj citový a myšlenkový kontext, *sem patřím*.“²⁵

To vlastně znamená i slovo *krajina* – je to něco na okraji, něco, co má své kraje. A je to slovo velmi staré: „Slovo „krajina“ se vyskytuje již v nejstarších staročeských památkách, např. v žaltáři z 1. pol. 14. století. Odvozuje se od prastarého všeslovanského slova „kraj“, které etymologicky

²² Sádlo (1994), s. 47

²³ Hájek (2002), s. 100

²⁴ Hájek, Bukačová, s. 121: Měřítka krajiny – pojem, převzatý pro hodnocení krajinného rázu z teorie architektury, původně určený pro člověkem vytvářené (zejména stavební) objekty. Je to pojem vyšetřující psychické působení rozměrů stavby a jejích částí na uživatele, přičemž srovnávací bází je zpravidla člověk. (viz *Hodnocení krajinného rázu a jeho uplatňování ve veřejné správě, Metodické doporučení, Agentura ochrany přírody a krajiny ČR, Praha 1999*)

²⁵ Cílek (2005), s. 78

souvisí se slovem „krájeti“. Proto také jeden z nejstarších významů slova krajina (2. pol. 14. stol.) byl – okraj, vnější strana, lem. Nejčastěji se ovšem toto slovo vyskytuje nejprve ve významu – nejzazší část země, končina, např. krajiny zemské, latinsky fines terrae v Žaltáři vittenberském, dále pak ve významu – kraj, oblast, část země. Od konce 14. století se objevuje i význam – správní oblast a vedle toho i význam – země jako územní jednotka (např. nepřátelské krajiny, cizí krajiny, lucká krajina apod.).²⁶

Dnes, kdy máme k dispozici satelitní snímky a denně se konfrontujeme s pohledem z „nelidské“ perspektivy při sledování předpovědi počasí, je forma ztotožnění se s krajinou domova jiná, možná těžší. Cestujeme často letadlem, vzdálenosti se zkracují, a pro některé lidi je možná snazší představit si planetu Zemi tak, jak ji známe ze snímků z družic, než jak vypadá jeho kraj nebo okolí jeho obce. Krajinou projíždíme ve velké rychlosti po dálnici, v lepším případě vlakem; během 20. století zaniklo velké množství polních a lesních cest a tak se krajina stává na mnoha místech téměř neprostupnou – zůstává jen „projízdná“.²⁷ Jak se žilo lidem, kteří si mysleli, že Země je placatá, báli se lesů a hor, měřili vzdálenosti na dni pěší chůze a orientovali se podle hvězd a krajinných dominant, ať už přírodních nebo vytvořených člověkem? Jak vnímali svoji krajinu?

Když praotec Čech vedl svůj kmen do cizích krajin, putovali rozsáhlými lesy a nížinami, a neuměli si moc dobře představit, jak krajina v širším okolí kolem nich vlastně vypadá. Když se však před nimi objevil kopec výrazně vyčnívající nad okolní nížinu a ještě přirozeně bez porostu,²⁸ bylo to ideální místo, kam vystoupit, rozhlédnout se po kraji, kterým prošli, a nahlédnout ho v širších souvislostech. Shledali, že je to krajina neosídlená, úrodná a příznivá, a rozhodli se zůstat. Jde sice o mýtus, koncentruje nám ale důležité informace: přirozenou dominanci hory Říp, která vystupuje z širokých okolních rovin, a tvoří střed původního slovanského osídlení, jehož hranice ležela zhruba na horizontu výhledu z hory.²⁹

Dalším rozměrem poměrného vztahování se člověka k objektu v krajině je měřítko času. Mohli bychom říci „lidského času“ ve smyslu poměru k délce lidského života nebo lidské, případně kolektivní paměti. P. Hájek o tom píše jako o *změně a setrvačnosti*: „Vývoj krajiny

²⁶ Lapka, s. 46

²⁷ Hájek (2008), s. 44

²⁸ Les dal vysázet až v druhé polovině 19. století kníže Lobkowitz.

²⁹ Gojda, s. 173

probíhá v různých časových úsecích, měřících i intenzitě. Jednotlivé přírodní procesy se s kulturními zásahy vzájemně ovlivňují, prolínají, přičemž do jisté míry zůstávají na sobě nezávislé. Ze dne na den vyjde v platnost rozhodnutí, že ta a ta pole se mají nechat ladem, ale než zarostou náletem a splynou s okolní krajinou, trvá to desetiletí; výstavbou sídel v průběhu několika let se mění siluety obzorů utvářených přírodními procesy po tisíciletí.³⁰

Každý materiál, každá věc má svoji dobu životnosti – některé naše pozorovací měřítko přesahují, jiné přesahujeme svým trváním my sami. U přírodních krajinných objektů, jako jsou např. skály, si žádné změny za celý náš život nemusíme povšimnout, přitom však víme, že erozivní procesy jsou přítomné, že jen unikají našemu zraku, našemu času pozorování. Živé krajinné objekty se našemu časovému měřítku přibližují poněkud více – za jeden lidský život se ze sazeničky stromu může vytvořit výrazná krajinná dominanta, stejně jako během jedné letní bouřky může tato krajinná dominanta lehnout popelem. Podobně se nám může před očima celkem uchopitelně měnit okolní krajina – bude zarůstat lesem, přicházet o něj, zmizí rybníky apod. Živé přírodní procesy tedy mohou na objekty v krajině působit velmi rychle.

Člověk – (objekt –) krajina

Stejně rychle, možná rychleji může na krajinné dominanty působit sám člověk: odtěží celý kopec, celé pohoří, vyhloubí jámy, které následně zaplaví, přehradí řeku a vytvoří jezero, zařídí do krajiny železnici nebo dálnici, vysází les, vykácí les... To vše poměrně rychle, a nejen z perspektivy přirozených přírodních procesů (jak dlouho by trvalo než by jeden kopec zmizel jen díky přirozené erozi!), ale i z perspektivy „jepičího“ lidského života.

Člověk mění krajinu, ve které žije, od chvíle, kdy se z lovce a sběrače stal v neolitu zemědělcem (na našem území období zhruba 5300 – 4300 př. n. l.). Začal vypalovat lesy, aby mohl obdělávat půdu, a žďářená pole brzy opouštěl, protože se živiny rychle vyčerpaly. Tak svá sídla a vypalovaná pole stěhoval krajinou a zanechával za sebou neúrodné lavy, které si postupně bral les zpět. Byl to velmi násilný způsob zacházení s krajinou, která měla dost času na regeneraci jen díky tomu, že lidí v té době žilo velmi málo.³¹

³⁰ Hájek (2008), s. 10

³¹ Gojda, s. 178

Na přelomu mladší a pozdní doby kamenné (ve střední Evropě asi 4300 – 2200 př. n. l.) dochází k důležité změně ve způsobu obdělávání půdy, a sice k zavedení orného zemědělství. Jde v jistém smyslu o revoluční změnu v dosavadním způsobu života, protože díky tomu se osady přestávají přemísťovat, ustálila se plocha polí a s tím i stabilizovaný „katastr“. Les byl vytlačen na okraj sídelních areálů.³² V této podobě přežívá způsob života a podoba krajiny v podstatě až do konce raného středověku (do 12. století). Je na místě připomenout, že krajina našeho území nebyla jakožto vrchovina nejvhodnější k osídlení a kromě jižního území Moravy a starého sídelního areálu, kterým jsou polabské nížiny, se osídlení nacházelo jen ostrůvkovitě. Je pravděpodobné, že Slované, přicházející na naše území od poloviny prvního tisíciletí, nacházeli krajinu víceméně neosídlenou, protože germánské kmeny žijící do té doby na našem území se kvůli nájezdu Hunů přesunuly více na západ.³³ A protože naše území nezasáhla římská kolonizace, krajina, struktura osídlení, systém hospodaření, úroveň společnosti a její technická vyspělost mají stále spíše podobu pravěkou než středověkou.

Nástup vrcholného středověku (u nás 13. století) s sebou přináší zásadní a prudkou změnu krajiny. Vzniká intenzivně využívaná krajinná mozaika pastvin a polí, které rychle expandují za hranice dřívějšího osídlení. Krajina na našem území se také poprvé stává předmětem soukromého vlastnění. Její hospodářské využití je plánovité a poprvé v historii téměř totální. Většina krajiny už někomu patří, každý pracuje na půdě, která už něčí je. Postupuje odlesnění a les tak poprvé v lidské historii přestává mít převahu nad nezalesněným územím.³⁴

J. Sádlo k této změně říká: „Je třeba zdůraznit, že nástup této vrcholně středověké fáze byl zvlášť působivý a změna byla pocíťována i v rámci jediného lidského života. Z tohoto pohledu je rozdíl mezi vrcholně středověkým a pravěkým vztahem ke krajině mnohem výraznější než mezi vztahem vrcholně středověkým a současným.“³⁵

³² Gojda, s. 179

³³ Richter, s. 6

³⁴ Sádlo (2005), s. 140 - 147

³⁵ Sádlo (2005), s. 139

V této kapitole jsem vymezila základní pojmy, které téma utváří a se kterými budu dále pracovat, a jejich vzájemné vztahy. Představila jsem tezi, že mezi člověkem a krajinou od pradávna vzniká obousměrný vztah ovlivňování a přetváření. Ukazuji, že s tím, jak se krajina stále více stávala kulturní – přetvořená člověkem, začala být v průběhu poměrně nedávné historie nahlížena zvnějšku a postupně se stala předmětem zájmu vědy a umění. Dále jsem se věnovala vymezení pojmu objekt v krajině a lidskému měřítku, které určuje vůbec naše možnosti vnímání krajiny nebo objektu. V závěru kapitoly jsem shromáždila a představila důkazy o tom, že člověk již minimálně 7000 let své okolní prostředí – krajinu – významně přetváří. Vysvětlila jsem jednotlivé fáze a důležité milníky této přeměny.

2: Objekty paměti krajiny

A tak se dostáváme dál i se zároveň vracíme na začátek. Zmínila jsem totiž chvíli, odkdy se člověk zcela prokazatelně začal vrývat do tváře svého okolí, začal vytvářet krajinu, chcete-li kulturní krajinu, a začal psát i číst její historii, její paměť.

„Napřed přichází relativně rychlá změna kultury, a pak teprve změna krajiny, která je vždy pomalejší, ale zato zpětně ovlivní, rozvine a stabilizuje daný kulturní model. Z experimentu se stane norma. Krajina je konzervativní a reaguje se zpožděním, protože tzv. paměť krajiny působí proti inovacím.“³⁶

Paměť krajiny

„Paměť krajiny neznamena nic jiného než schopnost čelit rozmarům své doby a nenechat se jenom vláčet neustále se proměňující přítomností.“³⁷

V posledních několika desetiletích se v souvislosti s krajinou začalo hovořit o *paměti krajiny*. Jde o pojem, který stejně jako pojem krajina prostupuje několika různými obory a v rámci těchto oborů je nahlížen jednou spíše kulturně, podruhé spíše exaktně, mnohem častěji však prizmatem spojujícím oba náhledy. Jde o fenomén, který krajinu nahlíží v její časovosti ať už z hlediska a měřítka lidského nebo přírodního. Co tedy tento pojem znamená; co může znamenat; co se k němu pojí?

Podle J. Sádla je krajina interpretovaným textem, ve kterém fungují tyto vztahy: „subjektem, tedy čtenářem krajiny je nejen člověk, ale každá její složka, každá substruktura, každá 'věc v krajině', určitý člověk nebo lidé vůbec, lesní společenstvo, vesnice... A každá složka krajiny dělá svojí existencí zároveň tři věci: krajinu fyzicky spoluvytváří, krajinu registruje – čte, a krajinu přetváří.“³⁸

Pod pojmem paměť krajiny si určitě každý něco vybaví. Vzhledem k tomu, že slovo paměť odkazuje k lidské, subjektivní sféře vnímání, naše evokace budou nejdříve asi z kulturní složky krajiny. Paměť tu bezesporu tvoří hlavně lidé, kteří v krajině žijí, a s nimi lidská sídla a jejich místní a pomístní názvy, místa odpočinku jejich předků, jejich nářečí, pověsti, kroje,

³⁶ Sádlo (2005), s. 73

³⁷ Sádlo (2005), s. 225

³⁸ Sádlo (1994), s. 48

architektonická, kulinářská a další nejrůznější jiná specifika. S tímto lidským, nehmotným se také úzce pojí fenomén *genia loci*, kterému se však budu věnovat později.

Této kulturní paměti se věnuje historik S. Schama ve své dnes již klasické knize *Krajina a paměť*. Schamova kniha totiž přináší trochu jiný koncept paměti krajiny: podrobně a z různých úhlů rozebírá krajinně významná prostředí, krajinné prvky a živly v krajinně působící. Skrze příklady proměn vztahu člověka, způsobu hospodaření nebo zobrazování v průběhu lidské kulturní historie pak zprostředkovává a shrnuje kulturní paměť krajiny. Výstižně je to shrnuto v komentáři V. Cílka: „Schamův pohled je pohled židovského učenice, pro kterého krajina představuje způsob, jakým uvažovat o kultuře a historii.“³⁹

Kromě tohoto kulturního přístupu k paměti krajiny, je tu však i něco exaktně hmatatelného, o čemž J. Sádlo přiléhavě píše: „Paměť krajiny není žádná metafyzická vymyšlenost, skrývají se za ní docela konkrétní mechanismy, například obnovná schopnost vegetace prostřednictvím zásoby semen a vegetativních částic v půdě.“⁴⁰

Čímž chce říci, že je zcela legitimní, když si pod pamětí krajiny představíme také horninotvorné procesy, nalézání trilobitů ve Skryjích u Berounky nebo to, že tam, kde jsme vloni pěstovali brambory, letos musíme vysadit mrkev; a že se zcela jistě někde objeví nějaký nevykopaný brambor, který nám mezi tou mrkví vyklíčí. Poslední příklad nejprozaičtěji ukazuje na to, že paměť krajiny je hlavně *proces*. Tento proces v sobě nese dvě roviny. Můžeme ho nahlédnout jako proces přírodní, na člověku víceméně nezávislý. Paměť krajiny nebo spíše přírody tak zahrnuje právě např. obnovnou schopnost vegetace, ale také to, že když se zemědělská krajina nechá ležet ladem, trvá mnohem déle, než si ji divoká příroda vezme zpět, protože hospodářské plodiny a flora vyskytující se s nimi jsou velmi odolné vůči nátlaku divočiny. Druhá rovina může být nahlížena z naší lidské perspektivy naším lidským měřítkem – potom se nám těžko představuje a možná vůbec připouští to, že než zkameněl jeden trilobit, vystřídalo se na Zemi několik dob ledových a několik desítek vývojových stadií živočišných druhů. Do tohoto procesu patří spíše kulturní paměť krajiny, tedy přetváření tváře krajiny člověkem za relativně krátkou dobu méně než deseti tisíc let – tedy činnost zemědělská,

³⁹ Cílek (2008), s. 14

⁴⁰ Sádlo (2005), s. 73

sídelní, těžební nebo například znečištění a s ním spojené (i když stále nedokázané) globální oteplování.

„Paměť krajiny je spojena s tím, že krajina má kybernetiku, tj. má zcela určitý specifický způsob sebeřízení. Děje v krajině se odehrávají v určité soustavě dynamicky uspořádaných interakcí, a to vede k určitému stylu uspořádaného chování. Svou specifickou kybernetiku má každá složka krajiny a z interakcí těchto kybernetik je generována emergentní kybernetika krajiny, a ta zase složky zpětně ovlivňuje.“⁴¹

To můžeme celkem jednoduše shrnout pod pojem *rovnováha*. Krajina je složena z obrovského množství prvků, které se k sobě nějak vztahují – jsou si nadřazené nebo podřazené (vzpomeňme na vztahovou řadu měřítek v první kapitole), a každý jednotlivý prvek nese nějaké informace. Spojením těchto prvků a jejich informací dynamicky vzniká určitá soustava, velká struktura či chcete-li *superorganismus*⁴² – krajina. Ta pak nese svou vlastní nadřazenou informaci, v níž jsou obsaženy všechny informace jednotlivých prvků. Do tohoto ideálního procesu však zasahují vnější prvky (od vesmírných těles po lidskou činnost), které rovnováhu narušují a tím vlastně vytváří paměť. Jednotlivé prvky a tím pádem i celek se musí vždy nějak nově přestrukturovat.

Kulturním fenoménem paměti krajiny je například sídelní kontinuita některých míst. Jde o velmi zajímavou a skoro až neuvěřitelnou skutečnost, že rozmístění sídlišť různých kultur zaujímá v krajině téměř identická místa. A tak porovnáme-li rozmístění sídlišť neolitických, z mladší doby bronzové a z laténského období s plochami, které ve vrcholném středověku zaujaly kolonizační vesnice, kdy mnohé z nich jsou i vesnicemi či sídly současnými, identita sice není úplná, ale odlišnosti jsou nepodstatné (podobnost je v systému, odlišnosti v jednotlivostech).⁴³ To jen potvrzuje teorii E. Neustupného, která na první pohled neříká nic převratného, a sice, že v krajině se různá místa liší mírou pravděpodobnosti, že budou zvolena

⁴¹ Beneš, Brůna, s. 49

⁴² Takto označuje anglický vědec J. E. Lovelock ve své teorii Gaia Země a veškerý život na ní. Superorganismem však nemyslí nějakou bytost, spíš má na mysli seberegulující mechanismus interakce Země a živé přírody.

⁴³ Beneš, Brůna, s. 43. Snad ani není třeba dodávat, že mezi jednotlivými kulturami sídla vždy zanikla a tak si následovníci mysleli, že staví na zeleném drnu.

pro osídlení – existují tedy zvláště oblíbená místa pro zakládání sídelních areálů. Důsledky jsou však přitom velmi významné.⁴⁴

Kde a jak se tedy v krajině můžeme setkat s místy nebo objekty, které vytvářejí paměť krajiny, a jak je poznáme? Zaměří-li se na kulturní paměť krajiny, objekty, které vytanou na mysl jako první, by mohly být egyptské pyramidy. Monumentální sídla mrtvých panovníků trčí z písku pouště a vytvářejí spolu s chrámy celé areály, celá města smrti. Pamatují vzmachy i úpadky několika kultur i náboženství.⁴⁵ Svým tvarem a stavebním materiálem jsou předurčeny k tomu, aby přečkaly celá tisíciletí. Kámen, předkové a tajemno jsou vlastně celkem příhodná slova, která spojují většinu krajinných objektů odkazujících nás do minulosti, připomínajících nám paměť krajiny. Budu-li pokračovat s těmi nejznámějšími, budou to například anglické Stonehenge nebo bretaňské řady menhirů kolem obce Carnac. Dalšími, už méně nápadnými objekty nesoucími paměť krajiny jsou mohyly. Nejenom, že paměť z mého pohledu nesou nějak víc, protože ve většině případů zaznamenávají právě ten proces uchovávání paměti, její nesení a často také zapomnění. Jistě se nezachovaly všechny pyramidy ani kamenné kruhy nebo stojící menhiry, ale ty, které se zachovaly, spíše odkazují k relativně krátké době kolem jejich vzniku a používání, a další jejich uchovávání paměti je ztlumené (aspoň pro laickou veřejnost). Mohyla ale tím, že je pokrytá vrstvou zeminy, zarůstá lesem, stává se jeho součástí, přestává být mohylou a stává se jen umělým kopečkem mezi těmi přírodními. Jindy naopak zemina eroduje a nechá odhalenou kamennou konstrukci vnitřního hrobu. Mohyly jsou typické pro krajinu nám relativně blízkou, pro nížiny na sever a severozápad od našeho území a můžeme se s nimi setkat i u nás, i když většina podlehla intenzivnímu zemědělskému hospodaření. Česká krajina tedy bezesporu nese prehistorickou paměť. I. Bukačová však zdůrazňuje, že „česká krajina je spíše historická, strukturovaná v gotice, renesanci a baroku. Tento duch země může vyjádřit drobná památka v krajině, která sousedí se stromem či skupinou stromů.“⁴⁶ Chce tím říci, že paměť naší krajiny nemá ambice vypovídat o nejdávnější historii, protože je jí mnohem přirozenější dávat o sobě vědět božími muky v polích a starými stromořadími; a lidé této řeči české krajiny rozumí.

⁴⁴ Sádlo (2005), s. 108

⁴⁵ Tady je zajímavé, jak v češtině používáme sloveso *pamatovat (si)*, které se logicky pojí s živým tvorem schopným vnímání a reflektování vnímaného, v kontextech neživotných: „Tahle židle ještě pamatuje císaře pána.“

⁴⁶ Hájek, Bukačová, s. 19

Kromě takto hmatatelného způsobu má krajina i jiné způsoby uchovávání své paměti. Jsou méně nápadné a uchopitelné, ale možná o to více fascinující. V první řadě můžeme zmínit klasickou formu archeologie, kdy se díky vykopávkám dozvídáme mnohé o našich předcích, jejich životě i o způsobu bytí v krajině a zacházení s ní. K archeologii se tu přidružují další vědy, které například na základě usazených pylových zrn nebo složení odpadních jam určí přibližné složení vegetace v době, kdy ta která kultura žila. Krajinná archeologie je pak speciálním přístupem k poznání prostoru v minulosti, který považuje krajinu jako celek za dlouhodobě utvářený artefakt.⁴⁷ Vznikla a rozvíjela se v podstatě až s běžnějším používáním letadla jako dopravního prostředku a přináší nám tak rozkrývání paměti krajiny v její velké komplexitě.

M. Gojda cituje britského historika F. W. Maitlanda, který na konci 19. století označil anglickou krajinu za „kouzelný palimpsest“: „Velmi výstižně se mu tak podařilo vyjádřit nejen skutečnost, že kulturní krajina skrývá ve svém celkem plochem povrchovém a podpovrchovém horizontu hlubinu časových vrstev, ale také to, že za určitých okolností je nám umožněno do vzájemně neuspořádaných projevů těchto vrstev podzemního archivu nahlédnout, zdokumentovat je a posléze se je pokusit rozluštit.“⁴⁸

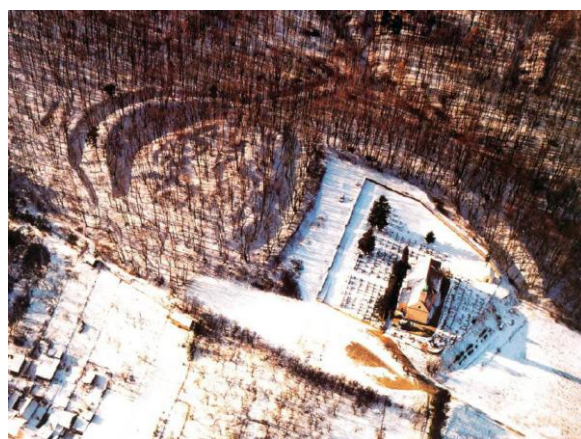
Z pohledu krajinné archeologie v podstatě nelze nahlédnout na krajinu s použitím lidského měřítka a lidské perspektivy. Z ptačí perspektivy však máme za určitých podmínek možnost nahlédnout často i do velmi dávné minulosti obývání krajiny. Tuto skutečnost přirovnal zakladatel krajinné archeologie O. G. S. Crawford k pohledu na perský koberec z žabí perspektivy a z výšky: ze země sice vidíme, že koberec není tvořen jednolitou plochou, přesné rozmístění a velikost vzorů však nejsme schopni rozeznat; vzory vyniknou až při pohledu z výšky.⁴⁹ Prvním předpokladem je tedy ptačí perspektiva, kdy se nám jako na dlani ukazují středověká jádra měst, která se svou stavební strukturou odlišují od zbytku, rozmístění a uspořádání sídel, nebo parcelace polí. Druhým předpokladem jsou již zmíněné specifické podmínky, mezi které patří například tzv. půdní a vegetační příznaky nebo sněžný efekt.

⁴⁷ Gojda in: http://www.kar.zcu.cz/studium/prezentace/KRAJ1/KrajArch_3-5.pdf

⁴⁸ Gojda, s. 55

⁴⁹ Gojda, s. 124

Na jaře, když jsou pole čerstvě uvláčená, můžeme na nich spatřit světlejší linie nebo tmavší tvary či obrysy tvarů. Světlejší barva ukazuje na tenčí vrstvu zeminy, tmavší barva pak na hlubší vrstvu než je okolní průměr. Když se pole zazelená, místa s více zeminou jsou porostlá hustěji a zeleněji, obilí je vyšší; kde je zeminy méně, obilí roste řidčeji a pomaleji. Místa s méně zeminou jsou většinou staré cesty, někdy jen novověké, jindy mohou být až pravěkého stáří. Místa tmavá a hustě porostlá jsou někdejší jámy, kde se pak nahromadilo více výživné půdy. Často se jedná o obrysy obydlí, zemnic, pohřebních nebo odpadních jam, příkopy opevnění a podobně. Touto metodou se dostáváme k sídelním místům starým celá tisíciletí. Podobně užitečná je zima, kdy díky opadaným stromům vidíme i do některých lesů a kdy nám zimní nízké slunce odhaluje na bíle sjednoceném sněhovém pokryvu i nejmenší reliéfní nerovnosti krajiny.



Ukázka růstových příznaků (trojnásobný příkop pravěkého stáří u Hrušovan nad Jevišovkou)
a sněžného efektu na poli a v lese.

I bez letadla se však téměř každodenně setkáváme s nějakými objekty paměti krajiny. Pro neodborné oči se nám však často odhalí jen minulost celkem nedávná. Jako chodci čas od času v lese potkáme několik starých ovocných stromů, které se pomalu stávají součástí lesa, a napadne nás, že zrovna tady musela být kdysi ves nebo třeba aspoň samota se sadem. Když pátráme kolem, někdy najdeme základy domů, sklepy, žulové sloupky oplocení, nebo aspoň zídky z vysbíraných kamenů z pole, které dnes pokrývá mech a jsou uprostřed lesů. Obecně dnes les skrývá velké množství míst, která po celá staletí lesu nepatřila a na které upozorňují už jen více či méně nepatrné reliéfní pozůstatky, ať to jsou staré, rozpadlé a zarostlé hráze rybníků, úvozové cesty, sady či osady. Vrchol odlesnění nastal v českých zemích na sklonku baroka, kdy se zemědělsky využívala i místa poměrně špatně dostupná ve vysokých polohách okrajových horstev.⁵⁰ S nástupem mechanizace, modernizace a zefektivnění zemědělství se od obdělávání takovýchto míst mohlo ustoupit a opět se nechala zarůst lesem. Podobný osud potkaly v podstatě celé Sudety, kde se spojila špatná dostupnost horského terénu s přerušením vztahů k půdě kvůli výměně obyvatelstva.

Genius loci

Takové zastavení ve staré, zarostlé a zešeřelé zahradě uprostřed lesa na člověka velmi zapůsobí. Staré ovocné stromy se scvrklými plody, svažtělá kůra porostlá mechem a lišejníky, pokroucené větve... Cítíme dávnou přítomnost člověka i mocnou sílu okolní přírody, kterou se už léta nikdo nepokouší spoutat. Nacházíme se bezesporu na místě, které má nějakou paměť. Stáří ovocných a lesních stromů, vrstva tlejícího listí a z pod ní rýsující se rezavé hrnce a skleněné lahve nebo zbytky komína nám mohou napovídat, že místo v jeho původní podobě třeba pamatují ještě naši prarodiče. Kdybychom se okolo rýpali hlouběji, při troše štěstí bychom narazili na sto a více let staré upomínky, při velkém štěstí, zkušeném oku a vědomostech bychom se pak pravděpodobně dostali nejdále do půlky minulého tisíciletí. Kromě této objektivní paměti, kterou lze změřit nebo spočítat, však na místě cítíme i něco jiného. Nejde to moc dobře popsat, někdo to cítí více, někdo méně a někdo vůbec, někomu je to příjemné, jiného mrazí kolem žaludku. Jinak je to cítit ve slunném letním dnu a jinak za sychravého listopadového rána nebo za jarní noci při úplňku. Jsou to příběhy lidí, kteří tu žili své obyčejné životy, a příběh místa samotného. Je to genius loci.

⁵⁰ Sádlo (2005), s. 179

Někteří autoři celkem volně zaměňují pojmy paměť krajiny a genius loci. Oba pojmy spolu samozřejmě úzce souvisí a v jistém smyslu a kontextu jsou si významově blízké či opravdu zaměnitelné. V předchozím textu jsem však již pro tuto práci vymezila pojmu paměť krajiny samostatný, relativně exaktní a hmatatelný rámec. Paměť krajiny není žádná „metafyzická vymyšlenost“ (jak jsem již výše citovala J. Sádla), genius loci ale tak trochu ano. Na rozdíl od skutečností a hodnot, které utváří paměť krajiny, nelze genius loci změřit ani zanést do tabulek; jde o víceméně subjektivní metafyzično, bez kterého by se přeci moderní člověk mohl obejít. Nárůst zájmu v posledním půlstoletí – hlavně autorů architektů – nám však ukazuje pravý opak. I když se tedy nedá změřit, je třeba s ním počítat.

Genius loci je římský pojem, znamená „duch místa“ a byl pokládán za konkrétní skutečnost, s níž se člověk setkává tváří v tvář a s níž se musí vyrovnávat ve svém každodenním životě. Šlo o ochranného ducha, který dával lidem i místům život, doprovázel je od narození do smrti a určoval jejich charakter či povahu.⁵¹

V užším slova smyslu, jak jej používá fenomenologie architektury, je genius loci kladný jev, který je třeba vytvořit a náležitě o něj pak pečovat. Je to tvorba prostoru, vyvažování přírodního a umělého místa spolu s jeho historickými nebo sociálními kontexty. Z tohoto pohledu bychom to, co cítíme ze zahrady zarostlé lesem, jako genius loci označit nemohli. Toto označení ob stojí až v širším pojetí ducha místa jako obecně platné hodnoty, která je však velmi subjektivní povahy a je závislá na citlivosti každého jedince. „Každé místo, které bylo interpretováno lidským zásahem, získává myšlenku, ducha místa.“⁵² V. Cílek pak definuje genius loci jako důvod, „který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme.“ K tomu dodává, že pojem může působit magicky a prchavě, ale ve skutečnosti je jednou z nejsilnějších esencí celé krajiny.⁵³

„Genius loci. Pojem ve střední Evropě často a intuitivně užívaný – je kategorií čtení krajiny. Bytostnou povahou genia loci je, že je pojmem ontologickým i epistemologickým zároveň – je to duše krajiny i způsob jak krajinu vidět.“⁵⁴

⁵¹ Norberg-Schulz, s. 5, 18

⁵² Mikšíček, s. 89

⁵³ Cílek (2004), s. 10

⁵⁴ Beneš, Brůna, s. 49

V podstatě nejsou daná pravidla, co je a co už není *genius loci*, nebo jak velké místo může být, aby se ještě dalo mluvit o jeho *geniu*. I *genius loci* funguje v nějakém vztahovém měřítku a v měřítkové řadě. Tak může existovat pro Američana *genius loci* celé Evropy, v rámci něj střední Evropy, české kotliny, Středních Čech, Prahy, Starého Města, Staroměstského náměstí, Týnského chrámu a nejposledněji *genius loci* třeba jedné jeho vnitřní kaple. Někdy je *genius loci* podpořen tím, co o místě víme, jindy intenzivně působí čistě vizuální podmínky – jak místo vypadá.

„Každé místo vykazuje určitou přítomnost ducha – ne vždy ovšem dobrotivého. Takže každý okamžik svého života žijeme v duchu místa – duchu, který nás ovlivňuje, v duchu, který sami neustále přeměňujeme, podporujeme nebo s ním bojujeme.“⁵⁵

A stejně jako má každé místo svého *genia*, mají *genia* i celé krajiny a s nimi i lidé, kteří je obývají. Každá krajina vypadá jinak, roste tam něco jiného, více či méně tam prší. Na základě toho se v každé krajině jinak staví, vaří nebo tráví čas venku. Každá krajina má svůj osobitý charakter – V. Cílek o tom píše jako o „pravidlu pokličky“: „Některá místa, a dokonce celé krajiny jsou otevřené a přátelské, jiné jsou kryty pokličkou – uzavřené či zraněné a trpící. Hlouběji je třeba nějaký pokřivený, ale přesto krásný vnitřní život.“⁵⁶ To samozřejmě musí člověka ovlivnit. Proto se mluví o národních charakterech (které však často aplikované na konkrétní osoby neplatí). Tyto místní charaktery však vytváří i krajiny nebo místa relativně malá, a tak jsme schopni intuitivně cítit rozdíl v chování a povaze lidí z Krkonoš a například z Polabí. Ch. Norberg-Schulz cituje J. W. Goethe, který o tomto ovlivnění krajinou a místem napsal: „Je zřejmé, že se oko poučuje na předmětech, které vidí od dětství, a tak musí benátský malíř vidět vše jasněji a veseleji než všichni ostatní lidé.“⁵⁷ Sám to pak rozvádí: „Dítě vyrůstá v zeleně, hnědě nebo bíle zbarvených místech; běhá a hraje si v písku, v hlíně, mezi kameny či v mechu, pod jasným nebo zamračeným nebem, dotýká se a sbírá tvrdé a měkké předměty; slyší zvuky, jakými je třeba ševlení listů určitého druhu stromu ve větru; a zakouší teplo a zimu. Dítě se tak obeznamuje se svým prostředím a vypracovává si percepční *schémata*, která předurčují všechny další zážitky. Tato

⁵⁵ Day, s. 244

⁵⁶ Cílek (2005), s. 214

⁵⁷ Norberg-Schulz, s. 18

schémata obsahují univerzální struktury, které jsou všelidské, ale také struktury podmíněné lokálně a kulturně.“⁵⁸ Tomuto tématu ovlivnění člověka krajinou se pak více věnuji ve třetí kapitole.

Amnézie

„Existuje-li paměť, existuje i její ztráta, paměť lze smazat.“⁵⁹

Genius loci je jev, paměť krajiny proces. Když se zruší genius nějakého místa, relativně hned vznikne nový. Nebude třeba příjemný, ale bude silný, nebo naopak bude téměř neznatelný, ale velmi milý. Paměť krajiny lze také vymazat, zároveň však samotným aktem vymazání pokračuje proces ukládání paměti. Funguje tu velmi dobře odvěký problém fenoménu času, kdy teď žitá současnost se již stává minulostí. Proces ukládání a tvoření paměti krajiny nelze zastavit.

J. Beneš a V. Brůna uvádí jako příklad krajinu Mostecku: „dříve stará zemědělská krajina, dnes bizarní skrumáž mrtvé zeminy výsypek, obřích kráterů uhelných dolů, vlajících plamenů nad rafinériemi, absurdních komunikací a pošetilých měst. Krajina, jejíž paměť byla smazána.“⁶⁰ Velkou ránu krajině zasadila i výměna obyvatelstva po druhé světové válce – zavládl stav chaosu, ztratil se genius loci. Ale dlouhodobé udržování chaosu je vzácné a obtížné. Celé vrstvy paměti krajiny jsou nenávratně odňaty, na tom, co zůstalo, se však čile píše paměť nová. Kybernetika krajiny je poměrně silná a rychle se obnovuje. Stejně tak s geniem loci – sílu ducha industriálních či jinak brutálně znásilněných nebo zapomenutých krajin ověřilo již pár generací umělců.⁶¹

Takovýchto příkladů přerušení nebo ztráty paměti krajiny nebo jejího genia bychom našli v historii celou řadu. Od osidlování Ameriky a cíleného mazání paměti krajiny a jejího ducha,

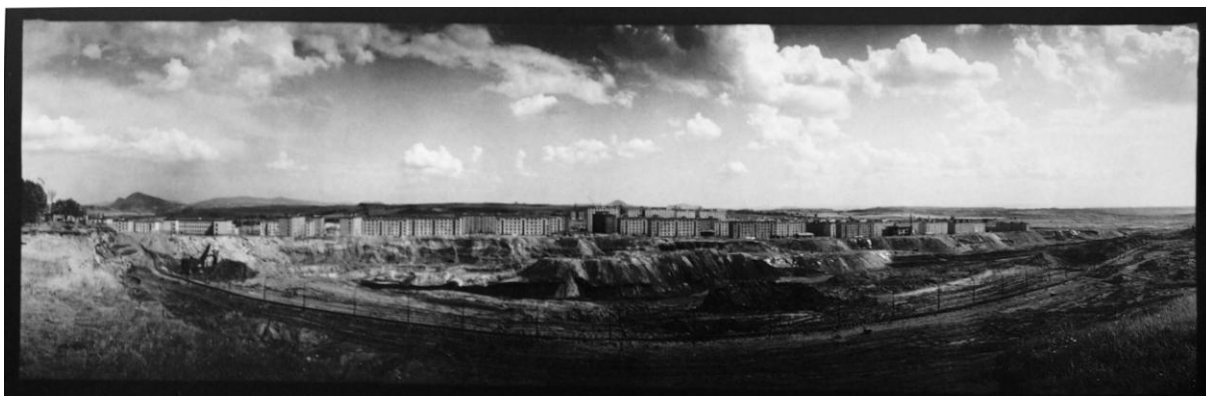
⁵⁸ Norberg-Schulz, s. 21

⁵⁹ Beneš, Brůna, s. 50

⁶⁰ Beneš, Brůna, s. 50

⁶¹ Já tu představuji výběr z fotografického cyklu Josefa Sudka Smutná krajina, který dokumentuje divoce přetvářenou a odlidštěvanou krajinu Mostecku. Sudek o této krajině řekl: „...a vopravdu, ta krajina, to je vono. Není to velký a má to v sobě romantiku i civilismus. Je to taková přismutnělá krajina. Já nedělám rád veselou krajinu. Protože veselá je furt veselá a furt stejná. Ale smutná má hodně variací. Víc smutná a míň smutná a ještě víc smutná, a s tím se dá něco dělat.“ Sudek, s. 94

jež vytvořili místní indiánští obyvatelé, přes bourání hradeb a asanaci celých starých a často chudinských čtvrtí měst v 19. století, po již zmíněné vyhnání německého obyvatelstva z Československa po druhé světové válce.



J. Sudek, Dávno zaplavená alej, 1962; Nový Most, 1962; Doutnající haldy Dvojky, 1961

Při intenzivní těžební činnosti nebo odsunutí obyvatelstva velmi utrpí rovina kulturní paměti krajiny. Paradoxně to však často pomůže rovině přírodní. Krajiny důlních výsypek, odtěžených kopců a odkalovacích jezírek vypadají jako měsíční krajiny bez života. Čekají

často celá desetiletí na revitalizaci, a možná jen díky tomuto času a nedbalosti příslušných úřadů se ponechány osudu a moci přírody stávají krajinami nesmírného přírodního bohatství. Do nehostinné krajiny prosycené chemikáliemi nikdo nechodil a tak různé vzácné stepní rostliny nebo drobné druhy orchidejí měly dostatek času vytvořit si vlastní křehký ekosystém. Podobně bohaté na přírodní poklady jsou různé uzavřené vojenské prostory. Dalším příkladem je české pohraničí. Sudety, kde až do roku 1945 tvořilo německé obyvatelstvo většinu, se po odsunu více než tři milionů obyvatel neměly šanci zotavit. Zaniklo velké množství obcí, celé plochy zemědělsky obdělávané půdy se nechaly zarůst lesem, některá území zůstala téměř neosídlená. Do toho se ujala vlády komunistická strana, která začala s panickou hrůzou střežit západní státní hranici. Na Šumavě tak například vznikl široký neosídlený a nenavštěvovaný pás, kde si příroda mohla padesát let dělat, co chtěla. Tato místa ztratila svou kulturní paměť, ta přírodní však získala nečekané bohatství.

Ve druhé kapitole jsem téma rozšířila o dva důležité pojmy – paměť krajiny a *genius loci* – a vymezila jsem jejich hranice a rozdíly mezi nimi. Paměť krajiny tak pojmám jako proces, který lze pojmut celkem exaktně, a může být nahlížen z perspektivy lidské nebo přírodní. Uvádím také různé způsoby, jak a kde se lze s pamětí krajiny setkat, a některé vědecké obory, které se pamětí krajiny zabývají, a jejich metody nahlížení do minulosti krajiny. *Genius loci* s pamětí krajiny úzce souvisí, ale na rozdíl od ní ho pojmám jako jev, a jeho vnímání jako silně subjektivně podmíněné. Tento jev v sobě také nese obsaženu schopnost ovlivňovat vnímání charakterů celých krajín a lidí v nich žijících. V závěru kapitoly se věnuji zániku, mizení a ničení paměti krajiny a *genia loci* – tyto negativní procesy nás sice o mnohé ochuzují, zároveň však s sebou vždy nesou vznik něčeho nového, potenciálně stejně kvalitativně hodnotného.

3: Moje krajiny

Jak jsem již několikrát zmínila hlavně v první kapitole, vztah člověka a krajiny je obousměrný – jedno ovlivňuje druhé a zpětně se nechává ovlivňovat. Ve druhé kapitole v části *Genius loci* jsem se pak dotkla užšího vymezení tohoto vztahu, a sice že krajina má schopnost formovat lidi, kteří v ní žijí. Krajina tak funguje jako významný tvůrce osobnosti a charakteru člověka. Jaké jsou však konkrétní mechanismy, kterými krajina jakožto neživotný subjekt dokáže člověka ovlivňovat, jaké jsou dopady tohoto ovlivnění a jak se v tomto vztahu angažuje sám člověk?

Krajiny domova

Pojem, který když rozebereme, by v sobě mohl obsahovat odpovědi na tyto otázky, je pojem *domov* ve svém nejširším možném významu. Nejjednodušší představa domova jako domečku s maminkou a tatínkem, kde se cítím bezpečně, protože rozumím místu i vztahům v něm, se tak může rozšířit na pocit domova z celé krajiny nebo země, kde žiji. V rámci tohoto nejširšího pojetí domova je však třeba rozlišovat mezi tím, co ho tvoří sociálně a co řekneme geograficky. Tyto dvě složky se pak různě prolínají, ovlivňují a není možné je oddělit. Sociálně je pocit domova utvářen hlavně sítí vztahů a tím, že lidem kolem sebe rozumím, a to jak jazykově, tak díky tomu, že sdílíme podobný historicko-kulturní kontext místa, kde společně žijeme. Čímž se dostáváme k neoddělitelnému geografickému kontextu pocitu domova. Protože to místo, kde společně žijeme, a které může být různě velké, nějak vypadá – má nějaká geografická specifika, která ho odlišují od jiných míst – a my našemu místu musíme rozumět i po této stránce, abychom se s ním mohli ztotožnit a získat tak pocit domova. Zjednodušeně by se tedy dalo říci, že když mluvíme o pocitu domova z nějaké krajiny, myslíme to v kontextu spíše geografickém, a při reflexi pocitu domova z celé země je kontext spíše sociální, i když samozřejmě také geograficky ovlivněný. To hezky ukazuje V. Cílek na příkladu rozdílu mezi Čechami a Moravou (což ukazuje, že země nemusí znamenat stát): „Morava, to jsou úvaly, spojnice mezi Panonskou nížinou, dunajským okruhem a Polskem. Proto má vždy průchozí charakter: lidé tam mají rádi nově příchozí, jsou otevření, srdečně vítají. Česká povaha je naproti tomu uzavřena do kotliny. Je tvrdší, smutnější, melancholičtější, huře

se do ní proniká. ... Naše hranice všude narážejí na sousedy, tím pádem i sousedi uvnitř země na sebe narážejí, závidí si, jsou nepříjemní.“⁶²

Fenomén domova si spojujeme hlavně s obdobím dětství. Je to doba, kdy se utváří osobnost člověka a snad vše, co se odehrává kolem něj, má na něj výrazný vliv. Tomuto formování osobnosti se samozřejmě věnuje hlavně psychologie, do jejíchž teorií tu však nebudeme zabíhat, protože bychom se dostali příliš daleko od krajiny. Ale není to jen psychologie; surrealisté tento vtisk vnějšího prostředí do duchovního mikrokosmu dítěte nazvali *mentální morfologií*.⁶³ Vnější prostředí pro ně ale neznamena sociální vztahy a různá prožitá traumata, nýbrž hlavně lokální krajinu, vzhled ulice nebo nepořádek na dvorku, a rozměry, tvary, barvy a tóny, ze kterých je to všechno složeno, a s čím malé dítě přišlo do kontaktu. Pro nás je také důležité, že autoři, kteří se věnují z různých stran krajině, reflektují tuto vlastnost krajiny ovlivňovat osobnost člověka jako významnou. Již ve druhé kapitole jsem citovala Ch. Norberg-Schulze, jak je dítě ovlivněno kvalitami krajiny, ve které vyrůstá. Zde uvedu například H. Librovou: „Nejčastěji je domov ztotožněn s místem, v němž jsme strávili dětství. Všichni známe lidi, kteří se narodili a vyrostli v horách a do smrti zůstanou „horaly“, a naopak děti rovin, které jsou nespě, mají-li žít mezi kopci, byť by byly sebemalebnější.“⁶⁴ M. Gojda dokonce pomocí pojmu domov vytváří celou definici krajiny: „Význam termínu krajina lépe pochopíme, když vedle něj položíme slovo kraj či krajan: těmi je vyjádřen niterný vztah lidského jedince k místu, kde se narodil, kde prožil své dětství. Krajina je tedy lidský fenomén, mající charakter horizontu bližšího než „svět“ a příbuzný obzoru domova. Krajina je určitým viděním domova, vizualizací nás samých v horizontu místa, které je vykrojeno, ve vztahu k němuž rozumíme svému zde a nyní.“⁶⁵

Liberec – Sudety

Když bych se měla pokusit charakterizovat svojí krajinu, krajinu mého domova, budou jí hory. Žádné velehorské štíty typu Alp, ale česky přiměřené hory, které, i když nijak závratné nadmořskou výškou, mají nezaměnitelnou atmosféru. Konkrétně to pak jsou Jizerské hory, jimž propůjčuje atmosféru jak specifické mikroklima s velkým množstvím srážek a nižšími teplotami, tak samotné rozložení horstva, které není lineární, jak jsme zvyklí u většiny

⁶² Cílek (2005), s. 104

⁶³ Cílek (2005), s. 160; Analogon 19, 1997/I

⁶⁴ Librová, s. 21

⁶⁵ Gojda, s. 59

hraničních hor v České republice, ale spíše tvoří jakousi náhorní plošinu, takže vnitřní část hor je téměř neosídlená a udržuje si jistou divokost a tajemnost.⁶⁶ Na jihozápadní straně hor leží město Liberec, kde jsem zatím strávila většinu svého života, a ke kterému mám silné citové pouto domova. Je zasazeno v dolíku a obkrouženo horskými hřebeny – z jedné poloviny právě Jizerskými horami, z druhé masivem ještědského hřebenu. Při pohybu po městě i jeho okolí tak pohled neustále naráží na typicky zvýšený zalesněný horizont a z něj vyčnívající dominanty jednotlivých vrcholů.

Geograficky jsem tedy svůj domov, a potažmo domov všech obyvatel Liberce a okolních hor, vymezila. Jak ale tento vztah ovlivňuje výše zmíněná sociální složka pocitu domova? Moje představa o odpovědi určitě částečně naruší navozenou idylku „dítěte hor“, protože vnese do tématu tíživou historii, která není vyřešená lokálně ani v kontextu mezinárodní politiky. Přirozeně se nám sem dostává téma Sudet a odsunutých českých Němců po konci druhé světové války. Nemám v úmyslu zabývat se podrobněji velmi složitým problémem – morálně i politicky – nuceného vysídlení skoro tří a půl milionu Němců, kteří obývali příhraniční území našeho státu po celá staletí. (Tématu se však dotýkám ve čtvrté kapitole skrze dílo umělce D. Černého a didaktickým úkolem reflektujícím toto dílo.) Pokusím se však ukázat, jak kontext této události ovlivnil obyvatele místa a jak se pak změnilo místo samotné.

Posledních zhruba dvacet let se téma Benešových dekretů, vyhnání Němců a Sudet obecně dostává do širšího povědomí lidí, postupně přestává budit jen negativní emoce (ve smyslu proč staré události vůbec vytahovat) a stává se předmětem jak výzkumů, tak různých občanských iniciativ. Za všechny jmenuji občanské sdružení Antikomplex, které se od roku 1998 zasazuje za českou reflexi německých dějin v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Aktivita tohoto sdružení jsou opravdu široké: vydává knihy (Zmizelé Sudety, Proměny sudetské krajiny, Sudetské osudy), pořádá výstavy, veřejné diskuze a přednášky a organizuje vzdělávací projekty (Krajina za školou), při kterých spolupracuje s desítkami škol v celé České republice i s řadou regionálních iniciativ, jež v bývalých Sudetech usilují o rozvoj místního kulturního dědictví.⁶⁷ Téma Sudet i jejich krajiny je tak postupně díky podobným

⁶⁶ Nedávno v těchto odlehlých místech vznikla první mezinárodní „rezervace tmy“ na světě. Jde o území na české i polské straně hranice o rozloze necelých 75 km² a bude sloužit hlavně astronomům z obou zemí.

<http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/v-jizerskych-horach-je-prvni-mezinarodni-rezervace-tmy-na-svete/406088>

⁶⁷ <http://www.antikomplex.cz/>

aktivitám odkrýváno a zpracováváno; vždy však velmi záleží na tom, odkud autoři podobných projektů pocházejí. Tato činnost se zatím nedá dělat bez regionálního nadšení, protože území bývalých Sudet je opravdu veliké a za relativně krátkou dobu, kdy se tématu někdo věnuje, zdaleka nebyla pozornost věnována všem regionům.

Takovýmto polozapomenutým regionem je i Liberec a Jizerské hory. Kromě několika knih se starými pohlednicemi vydaných v posledních pár letech se tu s reflexí předválečné německé minulosti setkáme jen výjimečně. Vzniká tak zvláštní „schizofrenie“, kterou si však zřejmě většina místních obyvatel vůbec neuvědomuje. Touto schizofrenií (která se ovšem vyskytuje na celém území bývalých Sudet) mám na mysli například to, že velká část obyvatel města žije v domech či bytech po Němcích,⁶⁸ že Severočeské muzeum vytvořilo expozici o historii regionu z předmětů vypovídajících o minulosti, která však přirozeně nepokračuje a nepatří tedy současným obyvatelům města, nebo že velká část slavných rodáků jsou vlastně Němci. Téměř raritou je potom po všech stranách výjimečná Kniha o Jizerských horách zoologa, milovníka přírody, turisty a skauta M. Nevrlého (*1933) prvně vydaná v roce 1976 (v roce 2007 se dočkala už svého čtvrtého vydání!). Výjimečnost této knihy spočívá kromě jiného v tom, že se nevyhýbá německé minulosti, ale naopak ji chápe jako něco důležitého, co formovalo místní krajinu a co bychom měli znát, abychom ji mohli pochopit. Nevrlý chodil po horách a od posledních německých pamětníků a starousedlíků sbíral příběhy, pověsti, historie jednotlivých míst a záznamy o zvycích původních obyvatel. Díky Nevrlému, této knize a jejím čtenářům se tedy do krajiny Jizerských hor vrací aspoň částečně to, co převážná většina sudetské krajiny ztratila: paměť, pochopení a potenciál pokračování.

Abych se však vrátila k tomu, jak výměna obyvatel ovlivnila krajinu bývalých Sudet a jací jsou současní obyvatelé. V. Cílek o tom říká: „V Sudetech poznáte první generace přistěhovalců – buď ke krajině nemají vůbec žádný vztah, nebo ji začnou objevovat až ke stáru. Druhá a třetí generace se tady narodila a už je tu doma. Začínají vlastnit krajinu a krajina taky začíná vlastnit je. Jejich mrtví

⁶⁸ I moje rodina žije v jednom takovém bytě, a i když jsme se nastěhovali až čtyřicet let po opuštění bytu původními německými obyvateli, stejně jsme s nimi byli konfrontováni skrze věci, které po nich v bytě zůstaly nebo si tam schovali: německé noviny pod linem v kuchyni, stříbrné přístroje v komíně, odznak SS „Za statečnost“ zazděný za falešnou stěnou jednoho pokoje. Je to zvláštní pocit setkávat se s těmito věcmi a přemýšlet o strachu, který tito lidé prožívali, když odcházeli, a o naději, se kterou mysleli na vyzvednutí schovaných věcí, až se dříve či později vrátí domů.

se už nějak snaží sžít s prvousedlíky.⁶⁹ Krajina Sudet, její sídla i noví obyvatelé začínali před pětadesáti lety téměř od nuly, a protože k novým místům (navíc místům po Němcích!) neměli téměř žádný vztah, ještě dnes je tato krajina poznamenaná tímto nezájmem a necitlivými zásahy. Je vlastně jen přirozené, že se v této krajině člověk nejdříve musí narodit, vyrůst v ní a skrze to ji od začátku vnímat jako svůj domov. Hlavně díky tomu mohou vznikat již zmiňované občanské iniciativy a krajina i lidé v ní mohou začít navazovat na znovu objevovanou historii či spoluvytvářet historii úplně novou. Protože „čím lépe *víme*, kde žijeme, tím jistější je naše identita.“⁷⁰

Jižní Město – Praha

Dalším místem, ke kterému jsem si vytvořila silný vztah, je město Praha jako celek i jedna její část – Jižní Město. Abych byla přesnější, Jižní Město není název městské části, ale panelákového sídliště Jižní Město I a II tvořící městskou část Praha 11. Se svými zhruba osmdesáti tisíci obyvateli bývá označováno za největší sídliště v republice. Na jihu na něj navazuje komplex vysokoškolských kolejí Jižní Město, které však už leží na území Prahy-Kunratic. Tyto koleje, kde bydlí více než pět tisíc studentů, mi už sedmý rok poskytují střechu nad hlavou a mám to tam ráda. Nemluvila bych asi úplně o pocitu domova, protože nikdo ze studentů tam skutečně nežije a nechtěl by tam zůstat – víceméně tam jen přespáváme. Stejně tak se nezapojujeme do sociálního života Jižního Města; každý se někde schází se svými spolužáky nebo studenti rozvíjejí sociální vazby v místě, odkud pocházejí a kam mají úmysl se vrátit, ve svých domovech. Po těchto stránkách je to místo vskutku neutěšené, a neutěšenosti ještě přidává šílená masa šedého panelu téměř všude, kam oko dohlédne.

Tak jako ale industriální prostory nebo jinak poznamenaná místa, která však mají svou jedinečnou atmosféru a historii, lákají umělce a odhalují jim svou krásu, tak se i mně postupem času ukázala krása tohoto neutěšeného místa. Ch. Day to velmi jednoduše vystihl slovy: „často máme rádi místa 'taková, jaká jsou'.“⁷¹ Zase se tím vracíme k již zpracovanému pojmu *genius loci* – Jižní Město nepochybně ducha má. Horizont je na Jižním Městě nesrovnatelně nižší než jsem zvyklá z Liberce, a protože se mi vždy dařilo bydlet v nejvyšších

⁶⁹ Cílek (2005), s. 116

⁷⁰ Day, s. 143

⁷¹ Day, s. 31

patrech (budovy kolejí jsou desetipatrové paneláky), měla jsem skvělý nadhled a výhled do krajiny sídliště. Letos mám poprvé výhled místo do sídliště do pole a objevuji tak úplně jiné rozměry krajiny Prahy, lépe řečeno její periferie. Paradoxně tak na okraji mamutího panelákového sídliště zažívám něco, o čem se mi uprostřed vilové čtvrti v Liberci může jen zdát. Mám možnost sledovat zblízka jak proměny přírody, tak kulturní krajiny. Každý den pozoruji, jak se proměňuje pole pod oknem: jak z něj zmizel sníh, jak ho přijel traktor zorat, jak pomaloučku raší osení, jak začalo rašit rychleji potom, co hnojili a co tak často prší... Také až tady jsem zjistila, jaké zvuky vydávají bažanti, kteří mě každý den budí, a poštolky, které mi zpestřují odpoledne svými akrobatickými vzdušnými vývrtkami, když loví v poli. Hned vedle pole se pak neuvěřitelnou rychlostí rodí jedna další uniformní satelitní čtvrť dneška. Toto pozorování koloběhu přírody a kultury pak vyústilo ve výtvarnou část této práce, kde se tématu věnuji podrobněji a skrze vlastní tvorbu.

Na tomto místě bych také ráda zmínila akci, kterou jsem před dvěma lety uspořádala se třemi svými kamarády. Zajímalo nás, jak je vlastně dlouhá cesta z Jižního Města do naší školy v centru Prahy. Tuto vzdálenost každý den zdoláváme díky metru v čase pod půl hodiny – jak je to ale daleko a kudy cesta vede? Rozhodli jsme se tedy, že trasu půjdeme pěšky a že tak do míst, kde žijeme, vneseme přirozené lidské měřítko a objevíme reliéf a kvalitu krajiny skryté pod městem. Cestu jsme plánovali nad mapou a naše představy o nejlepší trase se lišily. Shodli jsme se na tom, že nejlepší je projít Kunratický les, který začíná na dohled od kolejí, podél toku Kunratického potoka. V místě, kde však bylo třeba podejít Jižní spojku, se tok potoka stáčí západně a na Braníku se vlévá do Vltavy. Já byla toho názoru, že za Jižní spojkou by bylo lepší sledovat severozápadní směr kopírující zhruba trasu metra a dostat se tak do centra procházkou přes Dobešku, Kavčí hory a Vyšehrad. Kamarád od začátku prosazoval sledovat Kunratický potok až k místu, kde se vlévá do Vltavy, a podél ní dojít do centra. Tato varianta se nakonec v terénu ukázala jako nejlogičtější a i když delší, tak určitě rychlejší. Cestou přes zástavbu bychom totiž museli nejdříve vystoupat vysoko nad údolí potoka, ale od Vyšehradu bychom výšku sestupem do centra zase ztráceli; navíc by bylo složité neustále si hlídat správný směr v síti pravoúhle členěných ulic. A tak sama krajina jen tím, že jsme se do ní vydali pěšky a měli jsme na ní čas, ukázala svou přirozenou, logicky vytvořenou strukturu, kdy platí jednoduché pravidlo: kudy si najde cestu voda, tudy bez větší námahy projde i člověk. Změřeno lidským „kulturním metrem“ nám cesta trvala čtyři hodiny a měřila zhruba

14 kilometrů. Tohoto lidského měřítka v krajině a „čtení krajiny nohama“ se dotýkám i v následující kapitole skrze akci F. Skály, který šel pěšky do Benátek.

V této kapitole jsem se soustředila na základní obousměrný vztah ovlivňování člověka a krajiny a nahlédla jsem ho více z perspektivy osobnosti člověka. Člověk krajinu nepochybně potřebuje pro své ukotvení, pro získání pocitu domova. Tento pocit domova je utvářen složkou sociální a složkou geografickou, kdy obě spolu úzce souvisí a spoluutváří se. S utvářením domova jsem zmínila období dětství, které hraje zásadní úlohu pro vytvoření vztahu k určité krajině. V posledních dvou podkapitolách jsem se věnovala krajině hlavně v kontextu své osobní zkušenosti a reflektovala jsem témata, která moje zkušenost přináší. Zmínila jsem tedy krajinu bývalých Sudet, kde historická událost výměny obyvatel výrazně ovlivnila krajinu i nové obyvatele, a pražskou periferii, která oplývá výrazným geniem loci a paradoxně nabízí vhodné podmínky pro sledování koloběhu přírody, ale i rozpínavosti kulturních zásahů člověka.

4: Stopy člověka v krajině

V prvních dvou kapitolách jsem psala o nejružnějších způsobech a místech, jak a kde člověk zanechal nebo zanechává své stopy. Ještě jsem se však nezmínila o zanechávání lidských otisků jakožto uměleckém díle. A právě jako *Stopy člověka v krajině* označuje Rámcový vzdělávací program pro gymnázia v učivu k okruhu *Znakové systémy výtvarného umění* land-art.

Člověk v krajině žil, přetvářel ji, později ji začal zobrazovat, ale rozhodně jí nepovažoval za umělecké dílo nebo za materiál k jeho vzniku. Až dvacáté století vnáší do výtvarné tvorby, stejně jako do nejružnějších jiných odvětví lidských činností, nový pohled na práci s hmotou, krajinou, objektem, posouvá hranice umění a vytváří nové hranice všímavosti.

Nějaké umělé objekty lidé vytvářeli a umisťovali do své blízkosti od pradávna. Ať už šlo o svatyně, chrámy, místa kultu, obětiště, pohřebiště, hrobky, pomníky kultu atd., tyto objekty byly přirozenou součástí jejich života, byla to součást denní žité reality. Mnohé tyto objekty se nám zachovaly, o jiných máme různé archeologické zmínky a důkazy. Protože však lze těžko nahlédnout do mysli a prožitků našich předků – těch dávných, ale i nedávných, nemáme žádné důkazy o tom, že oni sami by tyto objekty každodenní potřeby považovali za umělecká díla ve smyslu, v jakém je vnímáme dnes. Až v antice, kdy uměleckou tvorbu ovládá kánon, můžeme rozumět architektuře a jejímu umisťování do prostředí-krajiny jako svébytnému uměleckému dílu. Poprvé se tu setkáváme s urbanismem, s tvorbou místa, zahrady, celé krajiny; tvorba podléhá zákonitostem a patří spíš do oblasti architektury. Setkáváme se tu s potřebou obklopovat se něčím vytvořeným člověkem, co dokazuje jeho svrchovanost – člověk se považuje za dokonalého tvora a chce se obklopovat podobně dokonalým prostředím. V antickém Římě se k tomu připojuje již zmíněný pojem *genius loci*, který potvrzuje, že správně vytvořené místo je krásné a tedy vnímatelné a esteticky hodnotitelné. Spíše kuriozitou jsou návrhy architekta Deinokrata, který chtěl pro vládce Alexandra Velikého přetvořit posvátnou horu Athos do podoby „mužské sochy“, jež by však vlastně představovala samotného krále.⁷² Podobné projekty na přetváření celých krajin nebo jejich

⁷² Schama, s. 436

částí pak prostupují historií a objevují se znovu v renesanci, klasicismu, v 19. i 20. století (za všechny poslouží jako příklad hora Mount Rushmore s podobiznami amerických prezidentů).

Co je tedy objekt v krajině jako umělecké dílo? Je to socha? Jaký je rozdíl mezi sochou a objektem?⁷³ Socha je bezesporu objekt, ale objekt nemusí být jen socha. Socha v krajině je svým způsobem objekt v krajině, ale naopak to nefunguje. Proč? Rozdíl hledejme v kontextu. Autor vytvořil objekt – sochu, hnalo ho k tomu vnitřní puzení, kreativita se drala do přetváření hmoty. Socha je; kam s ní? Možná ji koupí nějaká instituce a zařadí do svých sbírek, možná se jí podaří vystavit na nějaké přehlídce, možná si jí nějaké město pronajme do parku, možná je to vlastně jedno... Hlavně aby někde byla. Důležité je tu slůvko „někde“, kdy v kontrastu k tomu objekt v krajině je tvořen pro konkrétní místo, s konkrétními vazbami k němu; je nepřenositelný. Mohlo by se zdát, že rozdíl bude i ve velikosti, kdy socha bude mít spíše malé nebo střední, lidské měřítko, a objekt se bude měřítkem přibližovat krajině. Často to tak bývá, ale v krajině fungují dobře i díla intimních rozměrů.

Svá tvrzení budu v této kapitole demonstrovat na několika příkladech. Půjde o osobnosti a jejich díla řadící se k land-artu, z land-artu vycházející nebo ho reflektující. Tyto osobnosti, případně některá konkrétní díla podle mého dobře reprezentují principy tvorby v krajině a s krajinou, anebo rozšiřují či obohacují téma objektu v krajině směrem, jež je mi blízký. Rozebrání konkrétních uměleckých děl také slouží jako ukotvení pro didaktickou část.

Při studiu umělců, kteří jsou spojováni s land-artem, a jejich uměleckých děl mi vyvstávaly určité principy tvorby, přístupy k tvorbě, prvky tvorby nebo témata, která pro některé z nich mohou být společná, nebo naopak protichůdná. Následující text rozhodně nemá sloužit jako souborný přehled umělců zabývajících se v minulosti nebo současnosti prací s krajinou nebo v krajině, jde spíše o výběr osobností a děl mnou nějak preferovaných.

⁷³ Tady bych chtěla upřesnit pojmy *objekt* a *socha*. Objekt v mé práci neznamena *estetický objekt* (jak ho vymezuje např. Zuska ve své *Estetice*), nýbrž prostě *věc*, která se v příznivém kontextu může stát uměleckým dílem. Objekt je tedy pojmem nadřazeným pojmu *socha*, která je přirozeně také věcí-objektem-uměleckým dílem. Zjednodušeně a spíše intuitivně pak chápu význam pojmu *socha* jako umělecké dílo vytvořené spíše klasickou technikou, které nemá přímý vztah k místu, kde je vystaveno. Objekt pak jako „instalaci“ pro konkrétní prostředí, v našem kontextu krajinné.

Land-art se na konci 60. let vyprofiloval jako reakce na první projevy globální ekologické krize a jako snaha vymanit se ze zajetí uměleckého trhu. To proměnilo rámec, v němž se krajina v umění dosud vnímala. J. Zemánek tuto změnu popisuje: „Umělci zpochybnili tradiční dualitu „uvnitř“ a „vně“, z níž vycházelo dosavadní malířské či fotografické představování krajiny jako statického objektu. Příroda se pro ně stávala procesem, událostí, materií a zejména konkrétním místem tvorby. Umělec již nestojí před přírodou, ale nalézá se v ní jakožto interaktivní součást jejího prostředí; vytváří své kreace z jejích vlastních materiálů a krajinných prvků.“⁷⁴ Když si však v souvislosti s tímto tvrzením namátkou vybavím některá díla land-artu, nemohu s ním úplně souhlasit. Umělec sice utíká z prostoru ateliéru i galerie, aby se pod širým nebem stal se svým dílem součástí přírody, ale svou kulturu si chtěl nechtěl nese s sebou. A tak se do krajiny a přírody dostávají kulturně podmíněné umělé prvky. Těmito umělými prvky mám na mysli v některých případech použitý vizuální jazyk, v jiných používané materiály. I když jsem v předchozích kapitolách ukázala, že převážná část krajiny je krajina kulturní, tedy více či méně přetvořená člověkem, stejně se člověk (zvláště městský člověk) cítí být se svou kulturou vně krajiny. Krajinu pak považuje za něco protikladně strukturovaného (protože organicky) a podléhajícího jiným časovým zákonitostem (protože cyklickým, na rozdíl od lineárně uspořádaného moderního městského světa). A tak když J. Zemánek ve svém textu pokračuje: „Zemní umění se pokusilo relativizovat dosavadní dualitu kultury a přírody, galerie a krajiny, a snažilo se tak hlouběji obnovit celý modernistický projekt. Poukázalo na modernismem zapomenuté spojení člověka se Zemí.“,⁷⁵ s odstupem čtyřiceti let pochybuji o úspěšnosti tohoto pokusu.

Nechci zde tvrdit, že by na této snaze bylo něco špatného. Snažím se tu poukázat spíše na to, že land-art, i když si kladl za cíl splynout s přírodou a krajinou, vnášel do ní umělé, kontrastní prvky, a že princip kontrastu je tedy základním tvůrčím principem pro tvorbu v přírodě a krajině. Tím, že land-art vycházel z formální podstaty minimalismu, mnohá díla nesou geometrické tvarosloví, které se v přírodě ani krajině v této formě přirozeně nevyskytuje. Ale řečeno s nadsázkou: kdyby umělec vytvářel prvky identické s přírodní a krajinnou strukturou, nebylo by jeho dílo v okolním prostředí identifikovatelné a tím pádem by se nedalo označit za umění. Samozřejmě, že v přírodě a krajině nacházíme také některé geometrické tvary vzniklé

⁷⁴ Zemánek (2007), s. 501

⁷⁵ Zemánek (2007), s. 501

přírodní-přirozenou cestou: například linii jako linii obzoru, linie potoků a řek, vertikální linie kmenů stromů, nebo kruh jako tvar měsíce, slunce, letokruhů v kmeni stromu apod.

Jako příklad tohoto cíleně využitého kontrastu geometrického tvaru vytvořeného v přírodě uvádím rané dílo anglického umělce **Richarda Longa** (*1945). Ten sice naplňuje výše zmíněná slova J. Zemánka a nalézá se jako interaktivní součást přírody přímo uvnitř jejího prostředí, kde pouze pomocí základních schopností svého těla a přírodních prvků vytváří umělecké dílo, zároveň však potvrzuje i mou tezi použití kontrastu jako základního tvůrčího principu. Kdyby totiž nechal své tělo se pohybovat úplně přirozeně, dráhy jeho chůze by se jemně odchylovaly a míjely a nezanechávaly by v krajině téměř žádnou stopu. Princip kontrastu se tedy dostává do hlubší roviny vztahu umělce a krajiny, protože umělec musí nejdříve vytvořit určitý myšlenkový koncept a ten pak realizovat díky vlastnosti vůle, která je v tomto případě kulturně podmíněná. Paradoxně se nám tak v land-artu, který si zakládá na splnutí kultury s přírodou, vyjevuje základní protiklad člověka a přírody.

Podobně si můžeme ukázat na díle **Andy Goldsworthyho** (*1956), že i když zasahuje do prostředí přírody absolutně nenásilným způsobem, stejně musí použít kontrastního prvku, aby docílil kýženého estetického účinku. Kdyby totiž vyfotografoval plovoucí listy v tůňce nebo klacíky na dně skalní prolákliny, aniž by byly složeny do geometrického obrazce, výsledná fotografie by byla nejspíš nic neříkající.



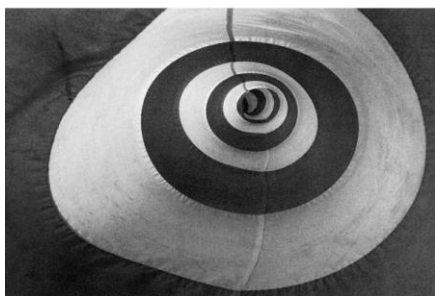
R. Long, Vychozená linie,
1967



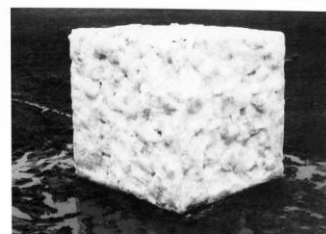
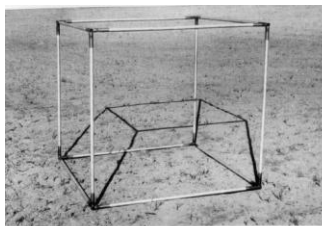
A. Goldsworthy, Plovoucí řetěz
z listů japonského javoru, řeka
Ouchijama-mura, Japonsko,
21. listopadu 1987



A. Goldsworthy, Otevřená klenba
z větvíček v řekou vymletém
otvoru ve skále, Scaur Water,
Dumfriesshire, Skotsko,
14. října 1991



I. Kafka, Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1975



I. Kafka, Cyklus bez názvu, 1979 - 1980

Dalším stupněm používání kontrastního principu je pak vnášení umělých materiálů a méně přírodních geometrických tvarů (např. krychle)⁷⁶ do prostředí přírody a krajiny, kdy je však zachována důležitost kontextu místa, respektive *genia loci*. S tímto vším pracuje hlavně ve svých raných pracích umělec **Ivan Kafka** (*1952). Ve svém fotograficky dokumentovém díle **Povídka o skládání, vlání a zvedání** (1975 - 1976) konfrontuje umělý objekt s krajinou a se všemi jejími proměnami v průběhu ročních období.⁷⁷ Umělým objektem je zde pětimetrový meteorologický rukáv, kontrastní jak svou umělou podstatou, tak výraznou bílo-oranžovou barevností. Ten díky své vlastnosti bezprostředně reagovat na okolní povětrnostní podmínky vypovídá svým aktuálním vzhledem a tvarem o podmínkách panujících v okolním prostředí.

⁷⁶ Samozřejmě by se dalo namítnout, že mnohé minerály utvářejí krychlovou krystalickou mřížku; při pobytu v krajině však mnohem častěji narážíme právě na výše zmíněný tvar kruhu nebo linie.

⁷⁷ Kafka, s. 44

Ještě v cyklu Pro soukromou maxipotřebu (1979) používá Kafka umělý materiál – duralové tyče, ze kterých konstruuje čtyřmetrové krychle a vymezuje jimi krajinné výseče. Ve svém dalším **Cyklu bez názvu** (1979 - 1980) však již od použití umělého materiálu upouští a spoléhá se jen na efekt kontrastního působení přírodních materiálů v geometrické formě a kontextu místa. Kafka o tomto cyklu sám napsal: „Tyto realizace jsou určeny pro jedno konkrétní místo, jsou kontrastujícími zásahy do krajiny, s kterou splývají, dříve či později mizí. Respektují místo, kde stojí a mají vždy úzkou souvislost s charakterem krajiny i materiálem pro ni právě v ten čas typickým. Vztah materiálu a krajiny je někdy způsobem umístění posunut do jakési nereálné skutečnosti, která přesto existuje (sníh v krajině bez sněhu, kameny v krajině bez kamenů). Stavebním prvkem je materiál v krajině volně ležící, určený svým procesem převážně ke změně či zdánlivému zániku, materiál je použit, proces pozastaven, vzniká existence vlastní dané životnosti se stopou lidského dotyku, patrnou v základním statickém geometrickém tvaru. ... Někdy dochází k nutné rezignaci, namísto krychle vzniká hromada, stopa začátku i konce lidského konání, i ta je po čase postupně smývána a zarovnáována s okolím. Zůstává tedy zase místo, na kterém je možné opět začít.“⁷⁸

Prožitek krajiny

Umělci, kteří tvoří v krajině nebo přímo s krajinou, ji jistě velmi intenzivně prožívají a mají k ní silné pouto. Paradoxně se tento vztah může transformovat do dvou absolutně protikladných forem tvorby. Skupina umělců na jedné straně se snaží s přírodou a krajinou souznít, naslouchat jí a na základě navázaného vztahu tvoří díla z nalezených větviček, listů, kamenů, ohýbá stébla, chodí sněhem nebo pouští sem a tam, maluje hlínou atd. Tvorba uskutečňovaná jako důkaz citlivosti a uvědomění si sebe sama jako nevydělitelné součásti přírody a krajiny. Druhá skupina pak bývá charakterizována potřebou podmaňovat, demonstrovat s pomocí těžké techniky schopnost člověka ve velkém měřítku přetvářet přírodní a krajinné struktury, zanechávat v krajině nesmazatelnou stopu. Intimní a citlivý přístup je častěji vlastní Evropanům, megalomanský přístup potom Američanům, což by se dalo vysvětlit evropskou, potažmo konkrétněji britskou tradicí krajinářství, a na druhé straně vlivem tradice romantického pojetí amerického Západu.⁷⁹ Nemalou roli v přístupu jistě sehrávají i konkrétní přírodní a kulturní podmínky obou kontinentů – Evropa jako malý, velmi

⁷⁸ Kafka, s. 22

⁷⁹ Dempseyová, s. 260

hustě rozčleněný prostor s malým měřítkem uspořádání, a Amerika, kde je vše uspořádáno v mnohem větším měřítku – neobydlené prostory, vzdálenosti, horské masivy, pouště, jezera, oceány na obou březích... Již klasickými osobnostmi těchto dvou přístupů k land-artu jsou Britové A. Goldsworthy a R. Long a Američané M. Heizer a R. Smithson.

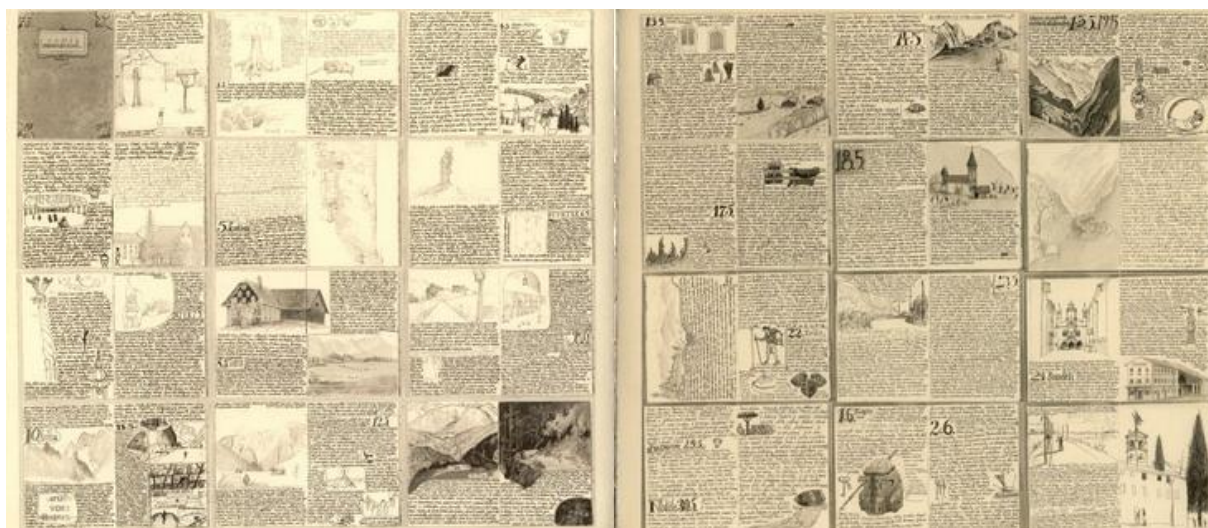
U nás se také vyprofilovali umělci, kteří velmi citlivě a intimně zasahovali do prostředí svých krajin. Kvůli kontextu doby a obecně malému zájmu naší veřejnosti se o jejich díle však ví velmi málo. Soubornější přehled nám přináší až J. Zemánek svým textem O spojování Země s nebem, ve kterém se věnuje intimnímu vztahu ke krajině umělců od období romantismu po současnost.⁸⁰ Seznamujeme se tak například s výrazným dílem M. Šejna, který krajinu reflektuje hlavně hapticky a prožitkově skrze různé akce, občas až rituálního charakteru.

Více bych se tu však chtěla věnovat unikátní akci **Františka Skály** (*1956), kterou byla téměř měsíční **pěší cesta do Benátek** (přes Šumavu, Rakousko a Alpy) v roce 1993, aby tam na 45. mezinárodním Bienále současného umění reprezentoval svou prací Českou republiku. V kontextu umění druhé poloviny dvacátého století nemusí tato akce na první pohled vypadat jako nějak zvlášť výjimečná. V této Skálově cestě se však velmi poeticky spojuje tradice evropského romantického poutnictví vzoru Máchova nebo Váchalova s tradicí tovaryšských vandru českých umělců a řemeslníků za vzděláním a za prací, které nejčastěji směřovaly právě do Vídně a Itálie.⁸¹ Skála si během celé cesty dlouhé 850 kilometrů vedl podrobný deník, kam zaznamenával svá pozorování, zážitky a postřehy a do kterého také kreslil. Kromě toho sbíral po cestě různé drobné i méně drobné předměty a vytvořil i početný soubor volných kreseb. Tento deník, kresby i artefakty vytvořené z předmětů nalezených po cestě se staly expozicí Českého pavilonu. Velmi sympatické je Skálovo „postmoderní outsiderství“, v jehož rámci byl ochoten vystoupit na měsíc z koloběhu každodenního života, odloučit se od rodiny (v době bez mobilních telefonů), putovat sám náročným terénem, všechno živobyť si nést na zádech, spát ve spacáku po lesích a senících, podstupovat nebezpečnosti, zaznamenávat cestu bez pomoci fotoaparátu a navíc vůbec nemít zaručený výsledek svojí instalace na Bienále. Ale ta představa svobody a intimního propojení s přírodou a krajinou je sladká! Sám Skála o cestě píše: „Největší zážitek z této cesty je překonání vzdálenosti rychlostí přirozenou

⁸⁰ Zemánek (2005), s. 23 - 55

⁸¹ Zemánek (2005), s. 52

člověku. Dostal jsem se do absolutní harmonie s přírodou a všechno jsem velmi intenzivně vnímal. Po dvou letech jsem byl schopen vybavit si cestu téměř krok za krokem, tak jak dny následovaly po sobě. ... Možnost prožít nepřerušovanou řadu dní tím přirozeným způsobem zůstává nejsilnějším (a nepřenositelným) zážitkem v mém životě. Myslím, že málokdo z takzvaně svobodných lidí vybavených všemi „šetříči“ času si tento přepych ve své honbě za konzumním způsobem života může dovolit.“⁸²



F. Skála, Deník z cesty do Benátek, 1993

Polaritu k tomuto přístupu by mohla tvořit autorská dvojice **Christo a Jeanne-Claude** (oba *1935, Jeanne-Claude †2009), která i když nepřemísťuje tuny zeminy pomocí bagrů, rozhodně patří do skupiny umělců, jejichž tvorba je značně monumentální až megalomanská. Proslavili se prací se syntetickou tkaninou – zabalili pobřeží, několik historických a význačných staveb, chodníky v parku, stromy, obklopili tkaninou ostrovy, zatáhli oponou celé jedno údolí, natáhli látkový plot napříč krajinou, rozeseli látkové slunečníky údolími dvou kontinentů. Jejich díla jsou bezesporu značně vizuálně působivá: pracují s kontrasty – materiálovými, barevnými i tvarovými, používají velké měřítko a navíc jde o časově velmi omezené projekty, takže přitahují i svou krátkodobou výlučností (ve smyslu: „tolik času, práce a peněz, a za dva týdny zbude jen vzpomínka“). Jejich dílo také nese určité znaky sociálního umění (jak ho známe dnes například z děl Kateřiny Šedé). Aby se totiž jejich projekty vůbec realizovaly, je nejdříve nutné přesvědčit a nadchnout velké množství lidí – od dobrovolníků ochotných pomoci, přes soukromé vlastníky půdy a okresní samosprávy, až po

⁸² Skála, s. 141

nejvyšší státní místa. Z pohledu umělců je pak trvalým výsledkem jejich práce posílení smyslu pro společenství. Kromě toho je jejich výsledkem i přetrvávající odezva konkrétního uměleckého díla v kolektivní paměti, odezva dokončeného, třebaže pomíjivého díla.⁸³



Christo a Jeanne-Claude, Running Fence, 1976

Za všechny jejich projekty tu podrobněji zmíním **Running Fence** („běžící plot“), na kterém pracovali v letech 1972 - 1976. Šlo o pět a půl metru vysoký a skoro čtyřicet kilometrů dlouhý plot z hustě tkané bílé nylonové látky, který „běžel“ zvlněnou kopcovitou krajinou přes okresy Sonoma a Marin v Kalifornii a končil zanořující se do Tichého oceánu. Fascinující jsou detailní technické informace, jež o díle zveřejňují umělci na svých webových stránkách. Protože plot běžel přes území padesáti pěti rančů, umělci museli nejprve získat jejich souhlas, pochopení i spolupráci. Před samotnou realizací umělci strávili čtyřicet dva měsíců snahou navázat spolupráci se všemi stranami, během níž uspořádali osmnáct veřejných diskusí, měli tři setkání na Nejvyšším soudě státu Kalifornie a sepsali čtyř set padesáti stránkovou Zprávu o dopadu na životní prostředí. Když bylo dílo 10. září 1976 kompletně

⁸³ Lucie-Smith, s. 118

dokončeno, tvořilo jej 200 000 m² látky zavěšené na ocelové lano napnuté mezi 2 050 ocelových tyčí (6,4 m dlouhé o průměru 9 cm), které byly zapuštěné jeden metr do země bez použití betonu a postranně ukotvené ocelovými lanky (145 km) a 14 000 zemními kotvami. Okraje všech 2 050 textilních polí byly ke spodnímu i hornímu lanu zachyceny pomocí 350 000 háků. Vše bylo navrženo tak, aby se celé dílo dalo snadno demontovat a nenechalo po sobě v krajině žádné stopy. Running Fence křížil čtrnáct silnic a procházel městem Valley Ford, nechával však místa pro průjezd, průchod dobytka i divokých zvířat. Byl navržen tak, aby byl dobře viditelný z několika silnic, které na území obou okresů vedly poblíž. Po čtrnácti dnech začala demontáž plotu a podle původní domluvy byl všechn použitý materiál darován rančerům, jejichž pozemky křížil. Na závěr, jako malý důkaz opravdu monumentálního nasazení umělců, je třeba poznamenat, že veškeré výdaje si zaplatili sami – prodejem studií k projektu, přípravných kreseb, koláží, modelů a originálních litografií.⁸⁴

Trvanlivost

Nabízí se jednoduchý pohled na problém trvanlivosti uměleckého díla, a to nejen v krajině: co je postaveno, aby vydrželo, s použitím techniky, je trvanlivé; co je nainstalováno dočasně, je pomíjivé. Tak bychom mohli rozdělit umělce tvořící v krajině či s krajinou na „trvanlivé“, kam by patřili z nejznámějších M. Heizer nebo R. Smithson, a na „pomíjivé“, kde by se kamarádili R. Long, A. Goldsworthy, Christo a Jeanne-Claude a třeba náš I. Kafka. Ale je to skutečně tak jednoduché? U problému trvanlivosti hrají podle mého zásadní roli dva fenomény: fotografie a kolektivní paměť.

Pro nejširší veřejnost bude asi nejznámějším dílem land-artu **Spirálové molo** umělce **Roberta Smithsona** (*1938, †1973), které vybudoval v roce 1970 ve Velkém solném jezeře v Utahu. Toto dílo se snadno zapsalo do paměti a téměř od okamžiku vzniku se stalo legendou. Jednoduše a efektně totiž představuje zásady land-artu, není kontroverzní, je snadno pochopitelné, esteticky libé, odkazuje svým spirálovým tvarem k prehistorickým monumentům, k symbolu slunečního kotouče, spojuje prvky živilů země a vody; a všichni ho známe z fotografií. Málo se už ale ví, že za čtyřicet let existence tohoto díla, bylo molo viditelné nad hladinou jezera jen několik málo let. Smithson stavěl molo v období velkého

⁸⁴ <http://christojeanneclaude.net/rf.shtml>

sucha, a jen těsně nad tehdejší úrovni hladiny tak, aby se návštěvníci mohli po mole procházet téměř jakoby po hladině jezera, takže když se hladina za několik let zvedla na svou normální úroveň, zůstalo molo skoro 30 let zatopeno vodou. V letech 2004 a 2005 přišlo další sucho a s ním i odkrytí mola, které však už nevypadá jako v době svého vzniku. Smithson si pro své dílo vybral odlehlé místo Rozel Point, protože u jeho břehů má mělká voda jezera díky velké koncentraci solí různých kovů tmavě růžovou barvu. Molo stavěl z tmavé čedičové horniny, aby vynikl kontrast černé spirály na lesknoucí se hladině při pohledu ze břehu i v růžových vodách při pohledu ze vzduchu. Po tolika letech pod hladinou se však soli na hornině usadily a vytvořily souvislý povlak, takže při opětovném vynoření molo kontrastovalo v červeno-růžových vodách jezera bíle.⁸⁵ Dnes je opět zatopené. A proč se to v širších kruzích i odborné veřejnosti neví? Protože fotografie zatopeného mola nereprezentují obsahy tohoto uměleckého díla a není možné se s nimi setkat. V naší kolektivní paměti bude toto dílo možná navěky uloženo jako ladná linie svinutá do sebe ve vodách vzdáleného jezera, jako prototyp land-artu.



R. Smithson, Spirálové molo, 1970

Je to paradox fotografie a paměti. Fotografie má pro land-art zcela zásadní význam.⁸⁶ Bez ní by možná vznikala monumentální díla na odlehlých pouštích tak jako tak, ale kdyby o nich byla jen písemná zmínka v katalogu galerie nebo článek v odborném časopise, lidí, kteří by se vypravili navštívit tato díla, by bylo absolutní minimum. Díla, i když fyzicky trvanlivá, by byla zapomenuta, pominula by. Kromě dokumentace a zprostředkování děl existujících-trvajících, má fotografie na svědomí i odklonění od tohoto monumentálního přístupu směrem k „přírodní nebo krajinné instalaci“. Díky fotografii se tak k divákům mohla dostat díla, která

⁸⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty, <http://www.robertsmithson.com/essays/sanford.htm>

⁸⁶ Lucie-Smith, s. 113

dnes stále bereme za existující, i když jsou v reálném čase dávno minulostí. Jsou také působivá, vypovídající, ale bez fotografie bychom ani nemuseli uvěřit, že někdy někde na určitou dobu, možná jen pomíjivý okamžik, existovala. Sem patří díla vyjadřující třeba jen chvilkové pocity sounáležitosti s přírodou – řada ohnutých stébel trávy, kameny poskládané do řady, listy seřazené podle barev, vychozený kruh, sněhová koule... Někde na pomezí těchto dvou svým způsobem protikladných paradoxů se nachází dílo Christa a Jeanne-Claude. Jejich díla jsou monumentální, středně trvanlivá, ale mocně zapsaná v kolektivní paměti jak díky fotografiím, tak díky nasazení velkého množství lidí při realizaci, i tím, že díla nerealizují v pustinách, ale v místech, kde se s nimi setká mnoho normálních kolemjdoucích i během krátké doby instalace (viz výše).

Specifičnost místa

Od 50. let začala běžněji vznikat díla, která se specificky zapojovala do okolního prostředí – do ulic a krajiny. V průběhu 60. let se pro tato díla vžil výraz „site-specific“, který popisoval práce minimalistů, land-artistů i konceptuálních umělců. Ve veřejném umění se už dílo nepovažuje za monument, ale za prostředek k přetvoření daného místa a okolí.⁸⁷

Převážná většina děl land-artu jsou site-specific, protože vznikla na konkrétním místě, pro které byla i koncipována. Pokud jsou hmotnou trvalou součástí krajiny, jsou nepřemístitelná, pokud jsou jen otiskem okamžiku na fotografii, jsou nenapodobitelná. Otázkou je, co by se stalo, kdyby dílo bylo vytvořeno nebo vyfotografováno v jiné poušti, na jiném kontinentě, v jiném jezeře apod. Monumentální dílo **Michaela Heizera** (*1944) **Dvojitý negativ** (1969) v Nevadské poušti by přeci mohlo být na kraji jakékoli jiné pouštní náhorní planiny. Možná by mělo trochu jiný tvar, ale působivost by mohla být zachována. Stejně tak na působivost a atmosféru díla A. Goldsworthyho nemá na první pohled žádný vliv, jestli zrovna pokryl mokřým listím balvan v říčním korytě v Japonsku nebo ve Skotsku. Vystavená je pouze fotografie, dílo na vlastní oči nikdy neuvidíme. Tady však lze oponovat aspoň tím, že ve Skotsku třeba nerostou druhy stromů, které by měly tak jasně zbarvené listí, a že světlo ranního slunce v údolí řeky Ouchijama se nenajde nikde jinde na světě. Goldsworthy tak často cíleně pracuje s konkrétním *geniem loci*, který však na první pohled nemusí být čitelný.

⁸⁷ Dempseyová, s. 263



M. Heizer, Dvojitý negativ, 1969



A. Goldsworthy, Říční kámen
obložený žlutými jilmovými
listy - nízký stav vody,
Scaur Water, Dumfriesshire,
Skotsko, 15. října 1991



R. Long, Kruh Vermont Georgia
Jižní Karolína Wyoming, 1987

Výjimku z pravidla specifičnosti místa pro díla land-artu pak tvoří například některé práce R. Longa, které vytvořil přímo pro galerijní prostor. Long se snaží evokovat atmosféru určitého místa, představit *genia loci* tím, že do galerie přenesení materiál pro to místo typický, a podle minimalistických zásad materiál nainstaluje do jednoduchého geometrického tvaru. Tak si můžeme představit kruh seskládaný z kamenů různých barev, kdy každý druh kamene pochází z jiného místa.⁸⁸ Pracuje s kontrastem barev, struktur i podstat – přírodní materie uspořádaná do striktního umělého tvaru. Cítíme možná, že je to trochu švindl, protože rázem se očíslovaná hromada kamení stane majetkem umělecké instituce a podle podrobného technického náčrtku může být seskládána nespočetněkrát znovu a znovu na nejrozličnějších výstavách po celém světě. Na druhou stranu ale samotné fotografie jiných děl, či odlehlá zemní díla samotná jsou majetkem galerií také, a pro diváka je možná lepší a příjemnější zažít atmosféru přivezených kamenů v galerii, sáhnout si na ně, v myšlenkách se dostat na místa, odkud jsou, než se dívat na odcizené a téměř neuvěřitelné dílo na fotografii a myslet si u toho: „Tak tam se nikdy nepodívám, to nikdy nevidím.“

Abych trochu narušila strnulý rámeček land-artu, uvádím zde dílo umělce **Davida Černého** (*1967), který rozhodně nebývá řazen mezi land-artisty a sám sebe považuje prostě za sochaře. Jeho dílo tvoří sochy, jejichž význam vymezuje stejnou logikou jako já výše. Jeho vlastními slovy: „Socha je nejspíš umělecký útvar, který lze přesunout do jakéhokoli prostředí, aniž

⁸⁸ Lucie-Smith, s. 114

by ztratil svůj význam.“⁸⁹ Na tomto místě ho tedy zmiňuji kvůli jeho dílu **Hostina obrů** (2005), které z jeho tvorby možná trochu vyčnívá právě proto, že není přemístitelné, aniž by ztratilo svůj význam. Jedná se o plastiku ve veřejném prostoru města Liberce, která slouží jako autobusová zastávka MHD. Tento městský veřejný prostor můžeme také označit za svého druhu krajinu – městskou krajinu. I tato krajina má pak svůj specifický reliéf a členitost, která však často zůstává skryta nebo je potlačena výstavbou. Těmto reliéfním specifikům města se zastávka přizpůsobuje: je umístěna ve svahu, zanořuje se do něj, a nabízí tak nejrůznější pohledy – od úplného nadhledu, kdy stojíme přímo na opěrné zdi nad zastávkou, přes mírný nadhled z její strany, až po podhled z křižovatky, která je pod její úrovní. Zastávku tvoří veliký prostřený stůl, pod ním pět židliček pro čekající cestující, na něm různé předměty: povalený židovský sedmiramenný svícen, láhev od piva, půllitr, na talíři hlava se zabodnutým příborem, starožitný korbel (německý „kriegl“), váza s masožravou rostlinou, prázdná krabička od cigaret a několik much. Na první pohled asi nic neříkající skrumáž předmětů. Většina z nich se však úzce váže k historii Liberce, hlavně té německé. Pivní láhev s německým nápisem, kriegl, tvar stolu, zdobené židličky i vzhled rámečku, ve kterém je umístěn jízdní řád, odkazují ke vkusu německých obyvatel, kteří z převážné většiny obývali Liberec až do jejich vysídlení v letech 1945 a 1946. Hlava se zabodnutým příborem je portrét Konrada Henleina, který se narodil v sousedních Vratislavicích nad Nisou (dnes součást Liberce) a který sehrál nejdříve jako říšský komisař, později župní vedoucí a nakonec říšský místodržící se svým sídlem v Liberci zcela zásadní roli pro osud celých Sudet. Židovský svícen zase míří k budově Krajské vědecké knihovny – „Stavbě smíření“, která stojí na pozemku židovské synagogy vypálené Křišťálové noci 9. listopadu 1938, a kde se dnes nachází židovská modlitebna. Jen váza s masožravou rostlinou připomíná historii apolitickou a celkem nedávnou – liberecká botanická zahrada má totiž velmi rozsáhlou sbírku masožravých rostlin a proslavila se tak v českých i zahraničních odborných kruzích. Kousek stranou od stolu najdeme ještě papírový tácek s libereckými párky a pootevřenou konzervu sloužící jako odpadkový koš (vše ve značně nadživotní velikosti a z bronzu jako celá plastika).

Můžeme si všimnout, že až na masožravou rostlinu a proslavenou libereckou uzeninu Černý ve svém díle reflektuje česko-německo-židovskou historii regionu, ale potažmo celé země –

⁸⁹ Výtvarné umění, s. 77

historii soužití, nenávisti, msty, vyhnání. O této historii se stále běžně nemluví, lidé ani místa s ní nejsou vyrovnány. I sám autor se na svých stránkách tomuto historicko-politickému kontextu svého díla vyhýbá a píše jen: „Snad každý si z ranného dětství pamatuje na okamžik, kdy se ocitl pod jídelním stolem. V přítomí mezi čtyřma nohama jsme se najednou ocitli v novém, nikým nenavštěvovaném světě, který byl bezpečný, intimní, oddělený od ostatního prostoru pokoje. Zvuky tu byly tlumeny splývajícím ubrusem, kdosi neznámý na spodní stranu desky načmáral tajemná znamení a zanechal zatvrdlé žvýkačky.“⁹⁰ Čímž možná nechtěně, ale velmi výstižně dostává do díla motiv schovávání se a bezpečí v úkrytu pod stolem – v rámci zastávky se při čekání skrýt před nepřízní povětrnostních vlivů, v rámci uměleckého díla před tíživou historií, která ovládá prostřenou desku stolu nad hlavou.



D. Černý, Hostina obrů, 2005

⁹⁰ <http://www.davidcerny.cz/cz/zastavka.html>

V závěrečné kapitole jsem se věnovala objektu v krajině jako uměleckému dílu. Stručně jsem na historickém vývoji ukázala, že nebylo vždy samozřejmostí vnímat krajinu jako místo pro umělecké tvoření ani jako samotný materiál k tvorbě. V jednotlivých podkapitolách jsem pak vymezila různé principy a přístupy k tvorbě v krajině a s krajinou, které mohou být jednotlivým umělcům společné, či protichůdné. V podkapitole Kontrasty jsem ukázala, že i když základní touhou land-artu bylo splynout s krajinou a přírodou a skrze ní promlouvat jazykem umění, umělec potřebuje k estetickému účinku uměleckého díla použít nějaký kontrast a jasně tak vymezit svým způsobem protikladný vztah kultury a přírody. V podkapitole Prožitek krajiny jsem popsala dva téměř protichůdné způsoby prožívání krajiny a následné tvorby v ní, a sice umělce intimně krajinu prožívající a ve své tvorbě reflektující a spíše sympatizanty s megalomanskými projekty. V podkapitole Trvanlivost jsem se věnovala problému trvanlivosti uměleckého díla v souvislosti s fenomény fotografie a kolektivní paměti, kdy oba fenomény způsobují paradoxní jev uchovávání i již neexistujícího uměleckého díla. V poslední podkapitole Specifičnost místa jsem rozebrala nakolik musí být objekt v krajině jako umělecké dílo kontextově zakotveno ve svém prostředí, nakolik je přemístitelné a jakou úlohu hraje genius loci.

1: Výtvarná řada Vstoupit do krajiny

Stejně jako v historii nebylo samozřejmostí vnímat estetické kvality krajiny a člověk do této fáze musel v rámci své kultury postupně dospět, tak si myslím, že pro žáky a studenty není samozřejmostí zabývat se krajinou. V kontextu současné kultury, která je pokračováním evropské romantické tradice i všeho co jí předcházelo, je již estetické vnímání a zobrazování krajiny považováno za samozřejmost. To však automaticky nemusí znamenat, že by se studenti nad krajinou vlastně někdy pozastavili – možná nikdy neměli potřebu se něčím tak „klasickým“ vůbec zabývat. Tato výtvarná řada je proto koncipována tak, aby dala studentům prostor pro setkání se s krajinou, aby ji mohli prožít a vstřebat, vytvořit si k ní vztah a začít ji nahlížet v kulturních kontextech umění hlavně 20. století.

Jednotlivé úkoly reflektují principy uměleckého tvoření v krajině a s krajinou, jak jsem je představila ve čtvrté kapitole teoretické části. Některé úkoly se věnují konkrétním autorům nebo jejich dílům, jiné se snaží přiblížit více samotný princip tvorby. Celou výtvarnou řadu pak prostupuje společná přidaná hodnota, kterou je práce s fotografií. Ta nám poslouží nejen jako prostředek dokumentace akcí a jejich výsledků, ale ukážeme si také, že jde o řemeslo, které má v době malých kompaktních digitálních fotoaparátů stále svá pravidla a smysl. Řada je koncipovaná pro výtvarnou výchovu na gymnáziu, věkově tedy mezi 15 a 17 lety; u této věkové skupiny také probíhalo ověřování jednoho úkolu v praxi.

Prožitek krajiny

Jak jsem již psala, vztah ke krajině není samozřejmostí. Tento úvodní úkol by měl vytvořit prostor pro klidné a soustředěné objevování krajiny a možná i napomoci k vytvoření vztahu ke krajině. To se nám jistě nepodaří během jedné hodiny, mnozí lidé si tento vztah budují celý život, nasměruje nás ale do míst, odkud by to pro citlivější jedince mohlo být snazší. Ideálně by tento úkol mohl být tématem vícedenního školního výletu a prostupovat jeho program. Záběr tohoto úkolu je značně široký, sám by mohl tvořit celou jednu řadu a zdaleka by se nevyčerpal vše, co téma objevování a vstupování do krajiny nabízí. Protože však chceme

„jen“ připravit vnímavost a naladěnost pro úkoly další, musíme se smířit s tím, že se jednotlivostí opravdu jen dotkneme, zkusíme si je, řekneme si k nim něco, prožijeme je.

Motivace: Hledejte v krajině silná místa, která vás nějak přitahují. Zkuste vaše místo nakreslit. Co je na něm důležité? Zkuste na místě najít předmět, který by místo charakterizoval a později vám ho připomněl, odnese si ho. Prohlédněte si předměty z míst jednotlivých spolužáků a jejich kresby. Zkuste k sobě předměty a kresby přiřadit. Přečtěte si některou z esejí Václava Cílka.⁹¹ Udělejte si prohlídku všech míst, odkud se kreslilo, a nakreslete si „cizí“ místo. Porovnejte kresby od různých autorů ze stejného místa. Teď si uděláme krátký exkurz do dějin krajinomalby – od Nizozemců, přes klasicisty, romantiky, anglické krajináře, Barbizonskou školu, impresionisty, české národní autory přelomu 19. a 20. století po např. kubisty (vyvstanou nám témata jako druhy perspektiv, kompozice, stafáž nebo historický kontext a národní charakter autorů). Nyní se vraťte na vaše původní místo a nakreslete ho znovu. Jak se vám vnímala krajina teď? Jaké jsou rozdíly ve vašich kresbách?

Přidaná hodnota: náhled subjektivně silného místa v rozmezí určité doby a reflexe proměn, které se udály ve všech rovinách tvůrčího vztahu: proměna tvůrce, proměna krajiny, proměna díla

Výtvarná technika: kresba tužkou, uhlím, tuší, může jít i o akvarel; instalace nalezených předmětů

Výtvarný problém: kompozice, perspektiva

Výtvarná kultura: krajinomalba průřezem historie po současnost; land-art, Richard Long, Andy Goldsworthy, Zorka Ságlová, František Skála a jeho cesta do Benátek; fotografie krajiny – Josef Sudek

Rozsah: jednotlivé části úkolu potřebují mít mezi sebou určité časové rozestupy – ideálně je realizovat v rozmezí dvou, tří dnů během pobytu v plenéru

⁹¹ Např. z knihy *Krajiny vnitřní a vnější* (2005), kapitolu/oddíl *Areál jablkového štrúdlu aneb Krajina je to, proč ležeme na rozhlednu*, s. 77-98

Proměny přírody

Jedná se o paralelní úkol k celé řadě, který ji však svým trváním přesahuje. Nevztahuje se přímo k principům umělecké tvorby v krajině, ale spíše k mé vlastní výtvarné práci. Metoda časosběrného fotografického dokumentu je mi velmi blízká a myslím, že k tvorbě v krajině patří. Může také studentům zprostředkovat nevšední zážitky jejich každodenního bezprostředního okolí.

Motivace: Jak často si všímáte svého přírodního okolí? A když už si všimnete, jste schopni své pozorování s něčím porovnat? Víte, jak dlouho vydrží barevné listí na stromech nebo jak rychle na jaře listí vyraší z pupenů? Naše paměť pracuje selektivně, takže při zpozorování prvních květů na stromech si už nevybavíme, před jak dlouhou dobou ještě větve pokrýval sněh. Víme jistě, že pokrýval, ale bylo to před týdnem, dvěma, před měsícem? Metoda časosběrného záznamu přírodní reality nám na konci dokumentovaného období nechá nahlédnout do událostí minulého roku perspektivou, která bude možná překvapivá. „To byl opravdu jen týden mezi tím, kdy stromy byly ještě v barevném hávu a kdy jejich větve zůstaly úplně holé?“

Přidaná hodnota: nahlédnutí do koloběhu přírody a záznam jejího rytmu v kontextu nejběžnější reality – výhledu z okna

Výtvarná technika: každou hodinu VV (třeba na začátku nebo na konci, vytvořit z toho neobtěžující rituál) pořídit jednu fotografii – vždy stejný pohled ze stejného místa (např. pohled z okna učebny); na závěr vytvořit leporelový pás z vytištěných fotografií nebo animovaný film (např. v programu Movie Maker)

Výtvarný problém: kompozice

Výtvarná kultura: Jiří Hanke (Pohledy z okna mého bytu 1981-2003), Sylva Francová (Views 2005-2006), Claude Monet (cyklus Kupky sena 1890-91, cyklus pohledů na katedrálu v Rouenu 1892-94)

Rozsah: celý školní rok

Princip kontrastu se v umění obecně velmi uplatňuje, při tvorbě v přírodě a krajině je však jedním z hlavních výrazových prostředků. Skrze tento úkol by se studenti měli zasoustředit na kontrasty materiálové a tvarové ve vztahu ke konkrétnímu prostředí a využít jich k vlastní výtvarné činnosti. Zjednodušeně bychom kontrastní princip tohoto úkolu mohli shrnout jako: přinášení přírodního dovnitř a vynášení umělého ven. Jak působí umělý materiál zasazený v přírodní struktuře a jak přírodní materiál v umělém prostředí? Jak se daří vtisknout jednomu nebo druhému materiálu tvar charakteristický pro kontrastní prostředí?

Motivace: Jistě jsme všichni již někdy zažili to, že nám přírodní věc připomněla něco z našeho kulturního světa: našli jsme kámen ve tvaru boty, kus suché větve jako samopal, kresbu na kůře stromu ve tvaru auta... Stejně tak jste možná zkoušeli na podzim vytvořit z papíru spadlý list a napodobit jeho zářivou barevnost. V obou případech to ale nikdy není „ono“, vždycky tomu něco chybí, je to jen „jako“. Právě tuto nedokonalost nápodoby lze ale záměrně využít ve formě nadsázky jako výrazový prvek. Zkusíme tedy něco přírodního vyrobit z umělého materiálu a umístit do kontextu přirozeného prostředí; zkusíme však i něco z našeho kulturního světa vytvořit z přírodního materiálu a konfrontovat s původním umělým prostředím.

Přidaná hodnota: přírodní a umělé principy – v čem se liší, v čem jsou si podobné; tvorba s materiálem – trénink zručnosti

Výtvarná technika: materiálová tvorba, instalace

Výtvarný problém: konstrukční principy, kombinování materiálů, instalace

Výtvarná kultura: Veronika Richterová a její PET-art; František Skála a jeho kytary, zbraně nebo auta vytvořená z přírodnin; věda, technika a design používající nápodobu přírodních principů

Rozsah: 4 vyučovací hodiny (2 x 2)

Hravý úkol s přesahy do happeningu, který obrací naruby princip trvání uměleckého díla díky dokumentaci o jeho vzniku. Studenti si na základě seznámení s díly land-artistů a umělců tvořících v krajině vymyslí nějaký krátkodobě či střednědobě trvanlivý zásah do okolního prostředí a připraví ho k realizaci. Zároveň vytvoří plakáty a pozvánky upozorňující na realizaci této akce, rozvěsí je po škole a rozdají je ve svém okolí. Kdo na akci přijde, bude se přímo konfrontovat se vznikem artefaktů a snad si je i bude moci všechny prohlédnout. Nebude však dovoleno pořizovat jakoukoli dokumentaci, takže doklad o průběhu a realizaci bude zprostředkován jen nepřímo skrze plakáty a pozvánky a otisk akce v paměti zúčastněných autorů i diváků. Mottem tohoto úkolu by mohl být komentář Václava Cílka k zacházení s rozcmrndanými loužičkami na stole v putyce: „Tyto drobné akvarely jsou rychle smývány personálem, který je dobře zasvěcen do koncepce, že umělecké dílo, které trvá, se stává lži.“⁹²

Motivace: Vyzkoušíte si vytvořit netrvanlivé dílo zasahující nebo přetvářející vaše okolí. Inspirovat se můžete u autorit land-artu i u jiných, kteří netrvanlivě zasahovali do prostředí krajiny. Na rozdíl od nich však odoláme pokušení naše zásahy zdokumentovat a zajistit jim tak nesmrtelnost. O uchování vašich děl v paměti vaší i ostatních se pokusíme jinak: na akci samotnou pozveme prostřednictvím plakátů a pozvánek co největší množství diváků, kteří by vaše díla mohli udržet ve své paměti a zprávu o nich šířit dál. Myslíte si, že se to podaří? Dalším nepřímým důkazem o chvilkové existenci vašich děl budou plakáty a pozvánky samotné.

Přidaná hodnota: síla kolektivní paměti – nemusí se vytvářet a vystavovat dokumentace, stačí, když bude důkaz existence předem a když se akce zúčastní diváci

Výtvarná technika: instalace; u tvorby plakátů a pozvánek práce se šablonou a sprejem

Výtvarný problém: přiměřenost zásahu do okolního prostoru; typografie u tvorby plakátů a pozvánek – formát, kompozice, písmo, barvy

⁹² Cílek (2004), s. 46

Výtvarná kultura: Zorka Ságlová a její akce v krajině ze 70. let, akce Huga Demartini, Richard Long, Andy Goldsworthy, Christo a Jeanne-Claude, světelné instalace Magdaleny Jetelové, skupina Ztohoven (Znásilněný podvědomí, Mediální realita)

Rozsah: 4 vyučovací hodiny (2 x 2)

Specifičnost místa

Plastika-zastávka Davida Černého Hostina obrů v Liberci – popis úkolu i jeho realizaci se studenty viz následující část Ověření v praxi.

2: Ověření v praxi

Pro ověření v praxi jsem zvolila úkol „Aktualizace Hostiny obrů“, protože se vztahuje ke konkrétnímu místu a jeho historickým kontextům v rámci města, kde jsem vyrostla, Liberce. Výuka proběhla v rozsahu dvou na sebe navazujících dvouhodin na Gymnáziu Jeronýmova v rámci hodin výtvarné výchovy u prvního ročníku (vyučující pan Štěpán Holý, 12 studentů). Tento úkol jsem zvolila, protože mě zajímalo, co studenti vědí o minulosti místa, kde žijí, jak jí reflektují, ale také, jak vnímají současnost a co o ní vědí, jestli nejsou lhostejní ke svému okolí, co je trápí, co zajímá.

Motivace: Plastika-zastávka MHD Hostina obrů od Davida Černého nese velké množství významů, které však většinou reflektují minulost. Znáte ji a umíte přiřadit jednotlivým předmětům významy? A co prožívá současný Liberec? Zkuste najít témata a jejich zástupné symboly, které by vyjadřovaly aktuální situaci v Liberci. Kdybyste měli možnost do plastiky zasáhnout – něco přidat, odebrat, změnit, překrýt – jak nově a po svém byste plastiku přetvořili, aby vypovídala o současném stavu ve městě?

Přidaná hodnota: umělecké dílo jako prostředek reflexe společenské situace, ať minulé nebo současné, významy a kontexty v umění; angažované umění – zásah do veřejného prostoru, do cizího díla – legitimita street-artu; technická stránka fotografie – hloubka ostrosti

Výtvarná technika: „prostorová koláž“ – kresba na průhlednou fólii, dosazení do reality a fotografie vzniklé iluze

Výtvarný problém: měřítko, iluze

Výtvarná kultura: práce Davida Černého – provokace a kontroverze, Claes Oldenburg – formální příbuznost, ale obsahová vyprázdněnost – konfrontace pop-artu a site-specific art; skupina Ztohoven, street-art

Rozsah: 4 vyučovací hodiny (2 x 2) – v první části motivace a tvorba na fólie, v druhé části cesta k uměleckému dílu a práce s ním přímo na místě – fotografování prostorových koláží

Průběh vyučování: První dvouhodina

Před samotnou mnou vedenou hodinou jsem si domluvila ve třídě náslech v „normální“ výtvarné výchově vedené panem Holým. Ukázalo se to jako velmi taktický tah, kterému stálo za to obětovat pár hodin času navíc, protože jsem se mohla v klidu seznámit se studenty, vyučujícím a prostředím, studentům se představit a nastínit, co je se mnou příště čeká. Navíc jsem během náslechu mohla sledovat, jak studenti pracují, a přizpůsobit jim konkrétně přípravu svého úkolu. Také byl velmi přínosný rozhovor s panem učitelem – o dětech, jejich vnímání, jak složitě na ně jít a podobně – přeci jen mám povinnou praxi už několik let za sebou a člověk rychle zapomene, jak to ve školách chodí. To vše pomohlo tomu, že příští mnou vedená hodina byla bez nervozity a připravená „na míru“ studentům.

V den první mnou vedené dvouhodiny na škole zrovna probíhalo poslední zvonění maturantů, kteří měli na dvoře připravený zábavný program, takže celá škola byla vzhůru nohama, všichni rozjívění, někde se vůbec neučilo. Studenti byli nesoustředění a dalo mi hned na začátku velkou práci vůbec všechny shromáždit v učebně. Naštěstí většina z nich přistoupila na to, že opravdu potřebuji jejich spolupráci a snažili se maximálně soustředit. Jen několik studentů projevovalo nevoli vůbec se hodiny účastnit, naštěstí však nerušili ostatní a nakonec splnili výtvarný úkol s až překvapivým nasazením.

Začali jsme zapisováním asociací k městu Liberci. Nejdříve se objevovala slova, která charakterizují Liberec turisticky, následovaly sportovní kluby – výraz sympatií studentů k úspěchům libereckých sportovců, potom nákupní centra jako téma, kterým současný Liberec dost žije – jestli potřebujeme tolik nákupních center,⁹³ a na závěr se k mému příjemnému překvapení objevilo i pár slov souvisejících s minulostí města – název v němčině, Němci jako původní obyvatelé, textilní průmysl. Slova jsem zapisovala na tabuli a po zaplnění plochy jsem s pomocí studentů vymezila určité tematické okruhy, do kterých by se dala slova rozdělit.

⁹³ Liberec je v rámci republiky městem s nejvyšší koncentrací nákupních center na jednoho obyvatele.

Přepis zápisu na tabuli:

Jablonec	Botanická	Aquapark	divadlo
Ještěd	gymnázium	Tipsport arena	radnice
Slovan	Syner	Babylon	
Bílý tygři	Plaza	Dukla	
ZOO	Forum	Reichenberg	Sudety
tramvaj	Nisa	TUL	textilní průmysl
	Neisse		Němci

Klíč k barevnému označení:

Pamětihodnosti a věci typické pro Liberec (bílý tygři a tramvaj označené jen z půlky, protože: bílými tygry mysleli asi hlavně místní hokejový klub, zároveň však jsou zvířata jako taková chloubou ZOO Liberec; tramvaj zmínili jako typický místní dopravní prostředek a v souvislosti s cestou do sousedního Jablonce nad Nisou, kdy se o trase mluví jako o raritě, protože projíždí lesem)

Sport: sportovní kluby a místo hokejových zápasů

Komerce: nákupní centra, místa zábavy a diskutovaná stavební firma, která se stavbami souvisí

Historie

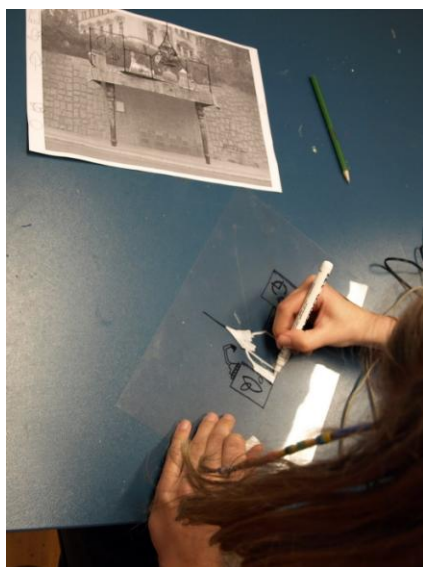
Současnost – vědecký úspěch (Technická univerzita Liberec se svým pracovištěm, které objevilo a vyrábí nanovlákná a nanotextilie – vnímáno jako moderní pokračování zaniklého textilního průmyslu typického pro celou oblast)

Po tomto zasoustředění se na Liberec jsem promítla fotografii zastávky a začali jsme se snažit rozšifrovat jednotlivé předměty a přiřazovat k nim významy. Chtěla jsem nechat co nejvíce aktivity na studentech, občas bylo ale třeba trochu jim napovědět nebo rozvést jejich

nahozenou myšlenku. Protože byl pan Holý ke schopnosti studentů rozkrýt historické kontexty díla předem poněkud skeptický, nešla jsem do výuky s téměř žádnými očekáváními, o to větší byla ale radost z toho, že se většina studentů zapojila a že s mou pomocí přišli na všechno sami. Kromě zastávky jsem studentům promítla i další dvě díla Davida Černého, která mají vazbu k historii a s nadsázkou Černému vlastní se k ní vyjadřují: Tank číslo 23 (1991) – na růžovo natřený památník osvobození Prahy Rudou armádou a Koně (1999) – svatý Václav sedící na svém mrtvém koni (původně určeno pro spodní konec Václavského náměstí). Studenti tato dvě díla neznali, z Černého prací znali jen Miminka na žižkovském vysílači a Entropu.

Znovu jsem se vrátila ke slovům napsaným na tabuli – kdyby teď měli možnost nějak do díla zasáhnout a udělat ho tak aktuálnější, jestli by se jejich tématem stalo něco z toho, co asociovali k městu? Mnozí se s tématy ztotožnili, jiné napadaly další věci, jako třeba diskutované mistrovství světa v lyžování v loňském roce.

V tuto chvíli jsme se konečně dostali k tvoření samotnému, tedy ke kresbě na průhledné fólie, které příště poslouží přímo na místě u zastávky jako medium k jejímu iluzivnímu přetvoření. Měla jsem připravené kopie fotografie zastávky z různých úhlů, které posloužily jako podklad pro skicování i pro představu měřítka, poměrů, velikostí a rozmístění předmětů. Formát byl přizpůsoben času – protože na tvorbu samotnou byla jen jedna vyučovací hodina, pracovali jsme na formát A4. Pro kresbu na fólie jsme použili tenké lihové fixy (černé a zelené) a silnější krycí fixy na olejové bázi (bílé a zelené).



Studenti, i když před tvorbou samotnou přicházeli s různými nápady, nakonec skončili u opakování několika málo témat. Nejčastěji se tak na jejich fóliích objevovala stavba horského hotelu a vysílače Ještěd (na osmi z dvanácti), znaky libereckých nákupních center (čtyřikrát) a odkazy na místní sportovní kluby (čtyřikrát). Připisují to hlavně jejich lenosti a strachu z nepodařeného výsledku. Vybírali si tak věci snadněji nakreslitelné, vzájemně k sobě neustále nakukovali a ujišťovali se tak, že to mají „správně“. Na druhou stranu to možná dobře reprezentuje jejich každodenní žitou realitu. Stavba Ještědu je pro Liberec jak výraznou vizuální dominantou, kterou lze vidět z téměř každého místa ve městě, tak je nám odmalička vštěpováno, že jde o architektonicky významnou stavbu a máme na ni být právem hrdí. V nákupních centrech a sledováním sportu pak možná mnozí studenti tráví svůj volný čas; také na nás oboje neustále útočí z reklam a hodně se o obojím mluví. Pár dílky však studenti celkem jasně vyjádřili svůj kritický postoj vůči korupci⁹⁴ nebo dluhům zbylým po kontroverzním mistrovství světa v lyžování.

Studenti také byli důrazně upozorněni na skutečnost, že na tvorbu samotnou mají relativně málo času, a této skutečnosti měli přizpůsobit své tempo, případně velikost a množství věcí, které chtějí nakreslit. Mnohým se to skutečně podařilo a řešili formát úsporně, tak aby stihli, co chtějí. Jiní se rozmáchli a chtěli dostat do své kresby co nejvíce atributů, ale končili jen s obrysy, které se však naštěstí dají pro výslednou fotografii použít také.

Původně jsem se ještě chtěla ve své výuce více věnovat právě tématu provokace uměním a legitimitě tvorby na hranici zákona, k čemuž se Černého dílo úplně nabízí – za natření tanku byl zatknut a Entropa vzbudila také mnohé diskuze. Ideálně bych si tedy představovala, že by studenti pracovali na prostorových objektech, které bychom na závěr jeli nainstalovat přímo do zastávky, a dokumentaci z akce bychom publikovali na internetu. Zažili bychom tak pocit dobrodružství z osobního angažovaného zásahu do veřejného prostoru a uměleckého díla. Na místě by byla diskuze o autorství a zásahu do cizího díla, kdy vlastně Černého zastávku přetváříme podobně, jako on třeba přetvořil smíchovský tank. Měli bychom se tak dostat až ke street-artu a jeho nerespektování soukromého vlastnictví nebo k akci skupiny Ztohoven, která se nabourala do vysílání ČT a nechala národ zhlédnout atomový výbuch v Krkonoších. Tato akce s výrobou a instalací objektů, s dokumentací akce a úpravou digitálního materiálu

⁹⁴ Ještě minulý rok byl Liberec v médiích označován jako nejzkorumpovanější město v České republice.

by však byla natolik časově náročná, že bych panu Holému ve velkém rozsahu narušila výuku, což jsem samozřejmě nechtěla.

Druhá dvouhodina

Druhá a závěrečná část úkolu měla probíhat přímo v centru města u zastávky, kde jsme chtěli nafotit koláže vniklé sesazením obrazu nakresleném na fólii a reality. Tuto cestu domluvil pan Holý u vedení školy, které s ní nemělo žádný problém, když se studenti stihnou včas vrátit na následující výuku. Objevily se však hned dvě jiné překážky: 1) velmi nepříznivá předpověď počasí s hlášeným silným deštěm a nízkými teplotami a 2) další poslední zvonění, na kterém studenti nechtěli chybět. Z první překážky jsem měla větší strach a hlavně pro dobro studentů jsem byla ochotná zůstat ve škole. Pan Holý však prohlásil, že půjdeme za každého počasí, takže jsme se vybavili několika deštníky a opravdu vyrazili. Druhou překážku pan Holý odstranil direktivním nařízením k odchodu, takže při mém příchodu do školy už na začátku přestávky před výukou byli všichni studenti nachystaní u šaten k odchodu. Do centra města jsem dojeli tramvají, a když jsme došli k zastávce, opravdu silně se rozpršelo. Rozdali jsme tedy studentům deštníky a instrukce, a studenti začali s naší asistencí fotografovat. Přirozeně se vytvořili skupinky zhruba spojující studenty, kteří potřebovali záběr z podobného místa, a ti si potom vzájemně pomáhali držet deštníky a nastavovat pozici fólie vzhledem k pozadí. Podmínky to byly vskutku extrémní až jsem si říkala, jak je překvapivé, že se minule v asociacích k Liberci neobjevila žádná slova, která by charakterizovala místní drsné podnebí.⁹⁵ Některé vzniklé fotografie jsou tak bohužel pořizované ve spěchu a s nechutí se zaobírat novou a novu korekcí – „hlavně aby to bylo!“

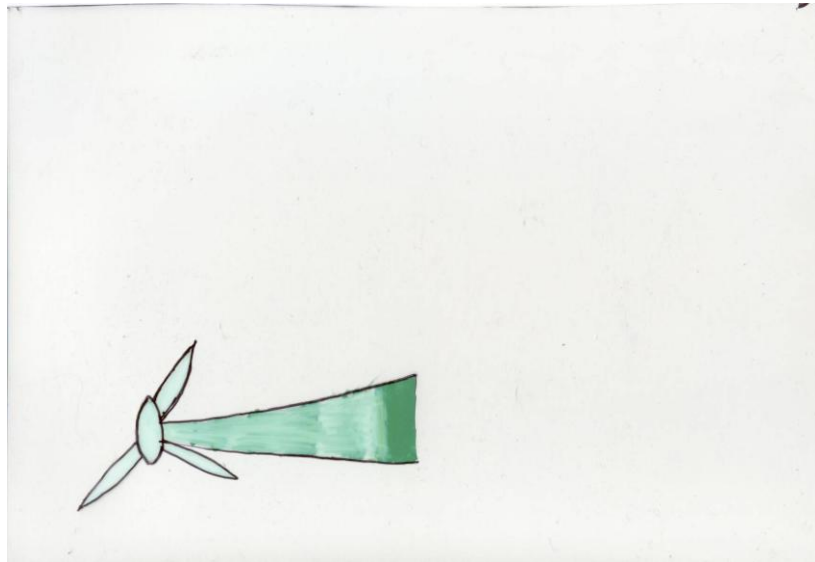
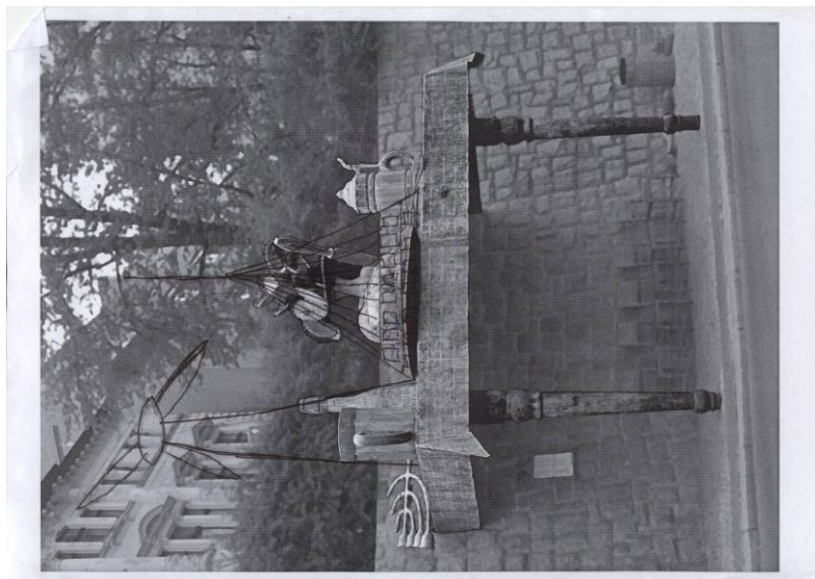


⁹⁵ Nedaleké Nové Město pod Smrkem je místo s největším ročním úhrnem srážek v ČR, a o Liberci kolují různé vtipy reflektující fakt, že tu opravdu bývá horší počasí než jinde v kraji, případně v celé republice.

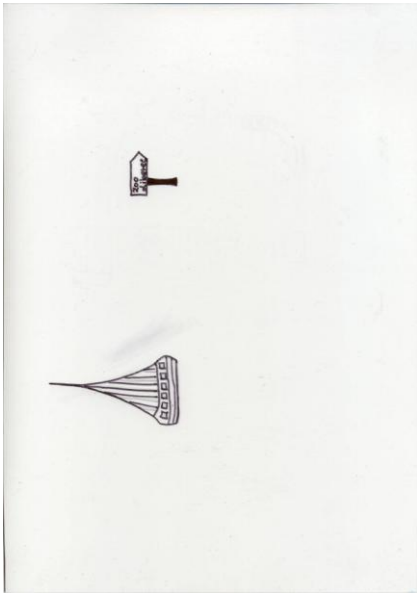
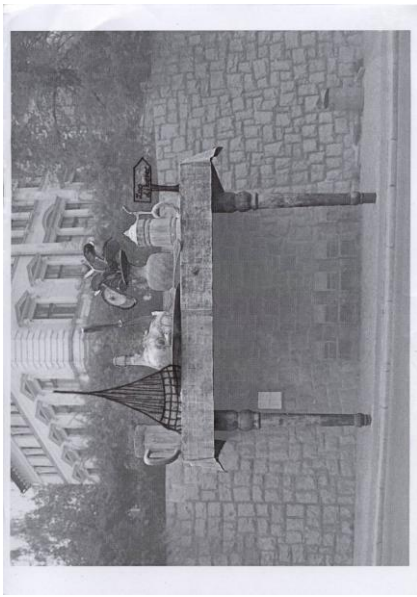
Pro tento úkol jsem měla připravený malý výklad o hloubce ostrosti, protože cílem bylo navodit iluzi spojení realit ve dvou různých měřících. Této iluze se docílí maximálním proostřením snímku, tedy tím, že objekty popředí jsou stejně ostré jako objekty pozadí (teoreticky až do nekonečna). Díky tomuto technickému „triku“ se nám mělo podařit dosadit věci nakreslené na fólii do zastávky při zachování stejné ostrosti obojího. Bohužel kvůli již zmíněné velké nepřízni počasí na tento výklad nedošlo a fotilo se dost intuitivně a živelně. Navíc vzhledem k tomu, že je pro tuto techniku zapotřebí velkého clonového čísla a tedy dlouhého expozičního času, je nutné pracovat se stativem. Ten byl však k dispozici pouze pro jeden fotoaparát. Na tomto přístroji byl nastavený program preference clony, takže pro aktuální snímek automaticky dopočítával čas. Fotky z tohoto přístroje splňují požadavky, které jsem si na výstup tohoto úkolu kladla. Fotky z druhého přístroje jsou pak bohužel o poznání méně kvalitní. Kdyby bylo hezké počasí, bylo by více světla a i bez stativu by mohly vzniknout dostatečně proostřené fotografie. Také by nás nepohoda nenutila spěchat a ze stativu by se vyfotilo fólií víc.

Po návratu do školy dostali studenti volno, aby se usušili a naobědvali. My se s panem Holým domluvili, že i když již proběhl předem domluvený rozsah mého vyučování, ještě se zúčastním příští výuky. Je totiž třeba studentům promítnout fotografie a aspoň krátce si k nim něco říci – shrnout a zhodnotit výuku, okomentovat výtvary a dodatečně si vysvětlit opomenutou technickou stránku hloubky ostrosti. Pan Holý má pak v plánu už v rámci své vlastní výuky využít fotografie pro úpravu v počítači. Považuje za důležité naučit se při práci s digitální fotografií přemýšlet o postprodukci, a aspoň základní zásady těchto úprav předat studentům. Fotografie si tedy studenti budou ořezávat a budou vyvažovat hodnoty světla a stínu, kontrastu nebo např. barev. Je to logické a správné zakončení úkolu, proto na něm budu také participovat. Předem jsem ho však nemohla naplánovat a zařadit, protože jsem nevěděla, jaké je technické vybavení školy a jaké další plány se studenty pan Holý má.

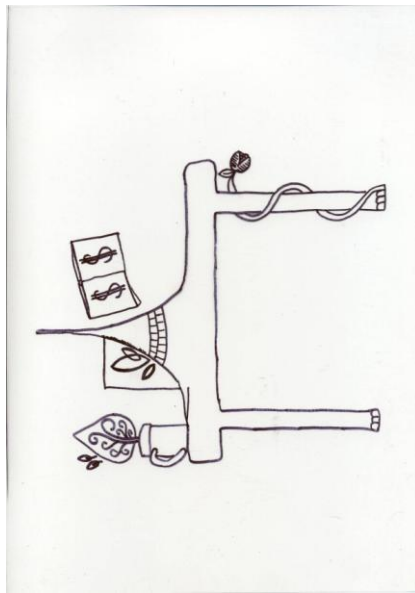
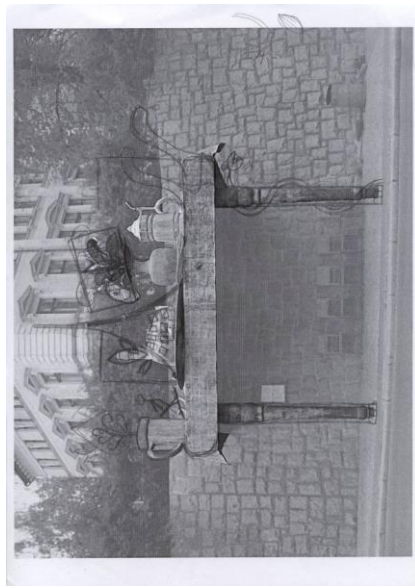
Práce studentů



Studentka v návrhu zapojila do plastiky kromě budovy Ještědu nový prvek, který stále častěji vidáme na hřebenech Jizerských hor – větrnou elektrárnu (studentka není z Liberce, ale právě z blízkého okolí, kde jim jedna taková vyrostla blízko domu). Na fólii již Ještěd nestihla nakreslit.

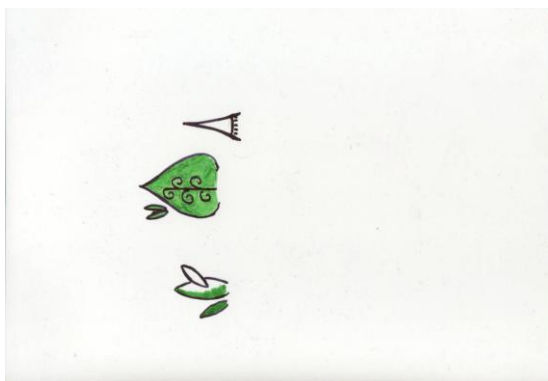


Budova Ještědu a směrovka do ZOO.

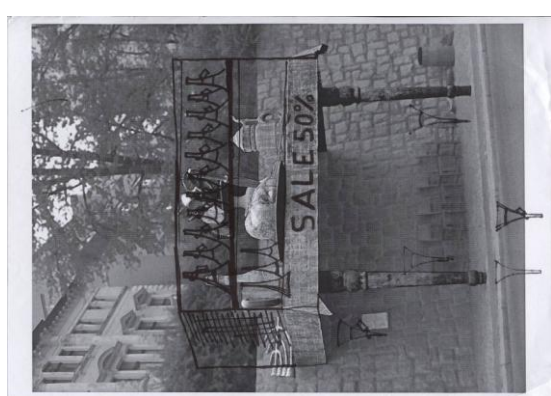
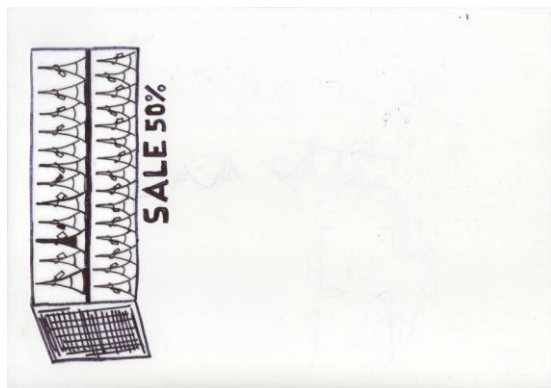


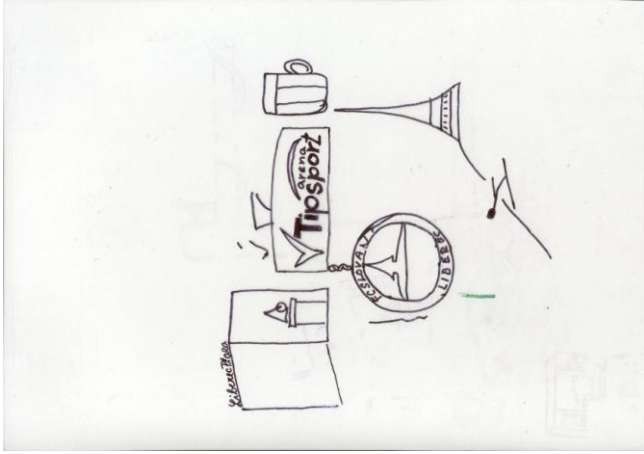
Znaky nákupních center Forum a Nisa, budova Ještědu, značka dolaru/peněz jako symbol korupce nebo dluhů. Stůl také dostal sloní nohy – jedna je omotaná masožravou rostlinou. Kresba kvůli nedostatku času zůstala jen v konturách.

Znaky nákupních
center Nisa a
Forum, budova
Ještědu jako víko
německého
krieglu.



Výprodej Ještědů
– zaplatí se dluhy
po mistrovství
světa v lyžování?





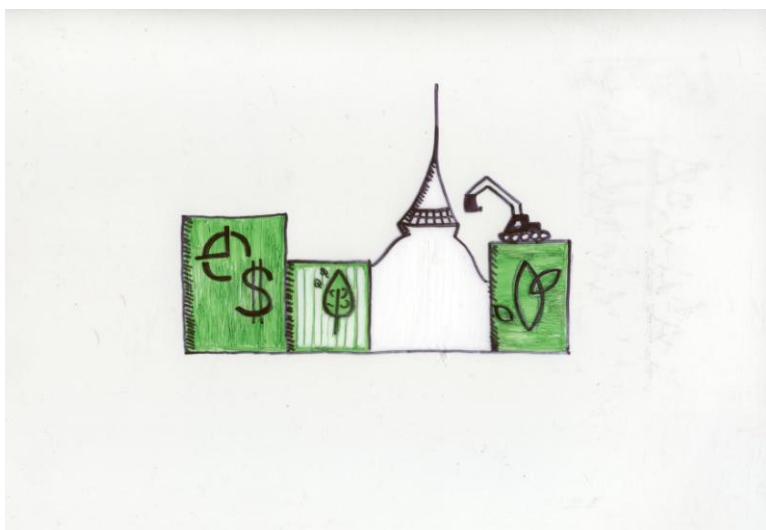
Budova nákupního centra Plaza, multifunkční (hlavně hokejová a koncertní) hala TipSport Arena, jeden půllitr navíc, zavěšený znak fotbalového klubu Slovan Liberec a budova Ještědu se svahem, na kterém se konala skokanská část

lyžařského mistrovství světa, i s jedním skokanem. Z nedostatku času zůstala práce jen v konturách.

Dále následují práce, u kterých se buď někde zatoulala fotokopie se skicou (možná si ji studenti odnesli domů), nebo studenti kreslili rovnou na fólii, kterou měli přes fotokopii položenou.



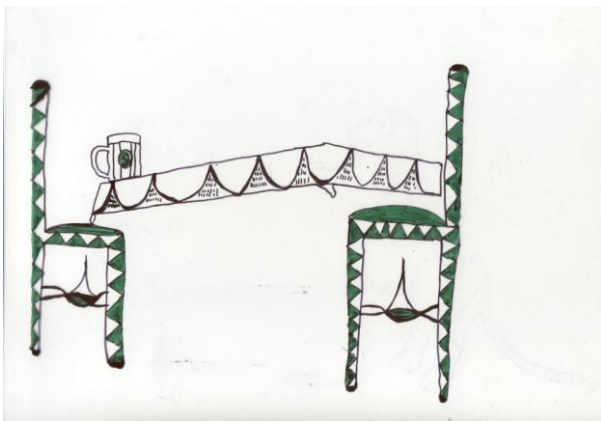
Pod stolem schovaný útulný obývací s „libereckou knihovnou“.



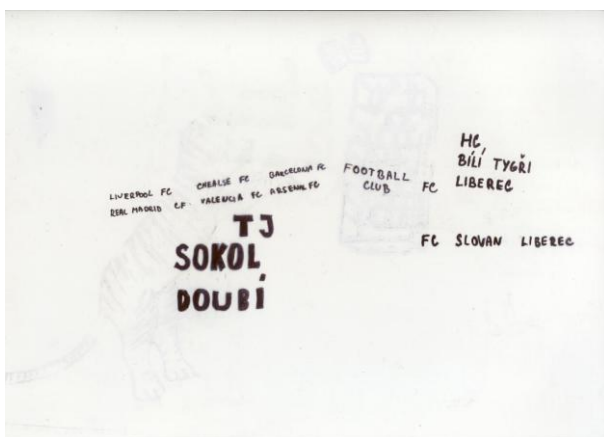
Znak stavební firmy Syner, která bývá často zmiňována v souvislosti s korupčními kauzami a napojením na politiku, znak nákupního centra Forum, budova Ještědu, znak nákupního centra Nisa a bagr, který se možná chystá na další libereckou památku (po diskutovaném zbourání obchodního domu Ještěd v centru města).



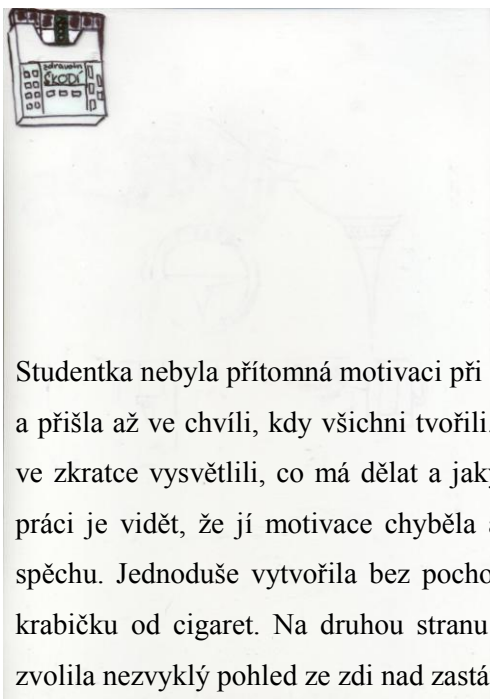
Bílý tygr – utekl ze ZOO, nebo jde o maskota hokejového klubu?



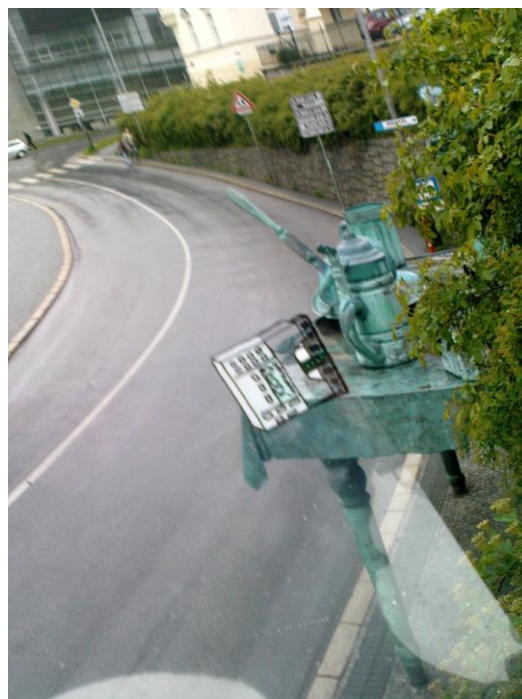
Na ubrusu výšivka z Ještědů, pod sedákem židle se motiv opakuje. Na půllitru „S“ jako FC Slovan Liberec. Student při focení použil fólii zrcadlově a z jiného úhlu, ale víceméně obraz funguje také.



Sportovní kluby – prim hraje tělovýchovná jednota ze čtvrti, odkud student pochází.



Studentka nebyla přítomná motivaci při zadávání úkolu a přišla až ve chvíli, kdy všichni tvořili. I když jsme jí ve zkratce vysvětlili, co má dělat a jaký je cíl, na její práci je vidět, že jí motivace chyběla a že tvořila ve spěchu. Jednoduše vytvořila bez pochopení problému krabičku od cigaret. Na druhou stranu si jako jediná zvolila nezvyklý pohled ze zdi nad zastávkou.



1: Jižní Město: inspirace

Místu mého dočasného bydliště v Praze na Jižním Městě jsem se již částečně věnovala ve třetí kapitole teoretické části. Psala jsem o paradoxu, který vzniká bezprostřední blízkostí neutěšenosti panelákového sídliště a možností stát se na periferii Prahy pozorovatelem přirozeného koloběhu přírody. Atmosférou těchto prožitků a *geniem loci* jsem se inspirovala pro svou výtvarnou práci, kterou tu ještě zasazuji do některých souvislostí osobních a kulturních.

Když jsem se na konci září roku 2003 nastěhovala na koleje Jižní Město, zachvacovala mě panika. Nikdy předtím jsem v paneláku nebydlela; celý komplex kolejí i přilehlého sídliště mi připadal odporný a absolutně neposkytující podmínky k životu. Ale jak se říká: „Člověk si zvykne na všechno.“ Postupem času jsem si uvědomila, že koleje nejsou úplně špatně situované – na jižní straně široké pásy polí a zanedbaných luk, kterými se dá snadno projít do Kunratického lesa, nebo dále na jih ke kunratickým a šeberovským rybníkům. Když si člověk odmyslel mamutí sídliště za zády, dráty vysokého napětí rozbíhající se do všech stran z nedaleké rozvodny a všudypřítomný šum blízké dálnice D1, okolí kolejí bylo vlastně celkem příjemné místo pro život.

Celé roky jsem měla z okna svého pokoje (respektive našeho, bydlely jsme v pokoji tři) výhled na severovýchod za dálnici D1 směrem k části sídliště ležící na katastru bývalé obce Chodov (ale u stanice metra Opatov), kde tvoří dominantu obzoru dvojice vysokých paneláků původně stavěných jako hotely (dnes jako hotel slouží pouze jeden z nich). Na tomto výhledu se celé roky nic neměnilo, jen se ve své nekonečné pestrosti a proměnlivosti střídaly denní a roční doby. Proto pro mě bylo vždy velkým překvapením, když jsem při procházkách do Kunratického lesa pozorovala změny, které se odehrávaly na opačné západní a později také jižní straně od kolejí. Doslova jako houby po dešti tam začaly vyrůstat celé ulice s krabicovitými prefabrikovanými domečky – jeden jako druhý. Zastavěna tak byla nejprve část zanedbaných luk směrem ke Kunratickému lesu, později ulice s domy pokryly i louky u samé hranice lesa a část většího pole pod kolejemi. Na podzim 2009 jsem se v rámci koleje

přestěhovala do části, odkud je výhled právě na jih – do pole. V přímém přenosu tak sleduji, jak se zabydlují čtyři řady novostaveb a jak od letošního jara vzniká neuvěřitelnou rychlostí řada další. Je jen otázkou času, kdy i osamocený čtverec pole, který pod kolejemi ještě zbývá, padne za oběť touze městského člověka žít ve vlastním domečku v přírodě na dohled od města.



Koleje Jižní Město a okolí. Nahoře stav z jara 2009, dole rok 2003. Areál kolejí vpravo od středu obrázku (tři svislé rovnoběžné paneláky), pod ním zmiňovaná pole; zcela vlevo Kunratický les.

Právě tento již osamocený čtverec pole se stal předmětem mého zájmu pro realizaci výtvarné části diplomové práce. Uvědomila jsem si v souvislosti s ním, jak se proměňují poměry, řečeno s Ch. Norberg-Schulzem, figury a pozadí v krajině pražské periferie jižně od Jižního Města (a možná obecně na okrajích větších i menších českých měst). Ještě donedávna totiž i v těchto místech byla pozadím plocha polí nebo obecně nezastavěná plocha – na podzim hnědá, v zimě bílá, na jaře zelená – a jako figury se vůči tomuto pozadí vymezovaly poměrně menší plochy zastavěné. Dnes je tomu v této části již naopak a téměř pravidelný čtvercový tvar⁹⁶ pole se stává figurou na pozadí okolní zástavby – stává se svým způsobem *objektem v krajině*. Pro jeho pozorování je sice potřeba jistý nadhled, který člověku není úplně přirozený, který se však stává logickou skutečností díky vysokým budovám kolejí na samé jeho hranici. Ještě lépe než z budov kolejí je rychlá proměna poměrů mezi figurou a pozadím pole a zástavby vidět na webovém portále mapy.cz, kde je k dispozici fotografický letecký pohled z doby tak před rokem (podle ještě rozestavěných domů) a pro srovnání i z roku 2003.

Letošní zima byla poměrně dlouhá, studená a bohatá na sněhové srážky. Tak se stalo, že v Praze a hlavně v jejích okrajových částech ležela souvislá sněhová pokrývka snad několik měsíců. Ke konci února se pomalu začalo oteplovat a celistvá bílá plocha pod oknem, na kterou si během té dlouhé doby moje oči navykly, začala být narušována nejprve drobnými, postupně se však rychle zvětšujícími tmavými skvrnami obnažené zeminy. Řekla jsem si, že bych proces obnažování mohla dokumentovat, protože ta změna z bílé na hnědou bude velmi rychlá ve srovnání s tím, jak dlouho předtím byla plocha barevně konstantní. Původně jsem si chtěla zaznamenat jen přechod od bílé do hnědé – jak se ve svém kontrastu budou proměňovat poměry převažující barvy. Nakonec však proces změny pod oknem byl natolik fascinující, že jsem v dokumentaci pokračovala i po úplném roztání sněhové pokrývky. S výkyvy počasí se totiž sněhová pokrývka na krátké časové úseky vracela, počasí začalo nabývat typických jarních výkyvů a způsobovalo velmi zajímavou podívanou; když pak pole zorali, zaseli a všechno začalo kvést a pučet a postupně se více a více zelenat, nedalo se již s dokumentací

⁹⁶ Při pohledu na letecké snímky se ukáže, že pole nemá tvar pravidelného čtverce, ale blíží se spíše lichoběžníku; to však při mírném nadhledu z oken koleje ani při chůzi na úrovni pole není nahlédnutelné a tvar pole se jeví nejvíce jako právě čtvercový.

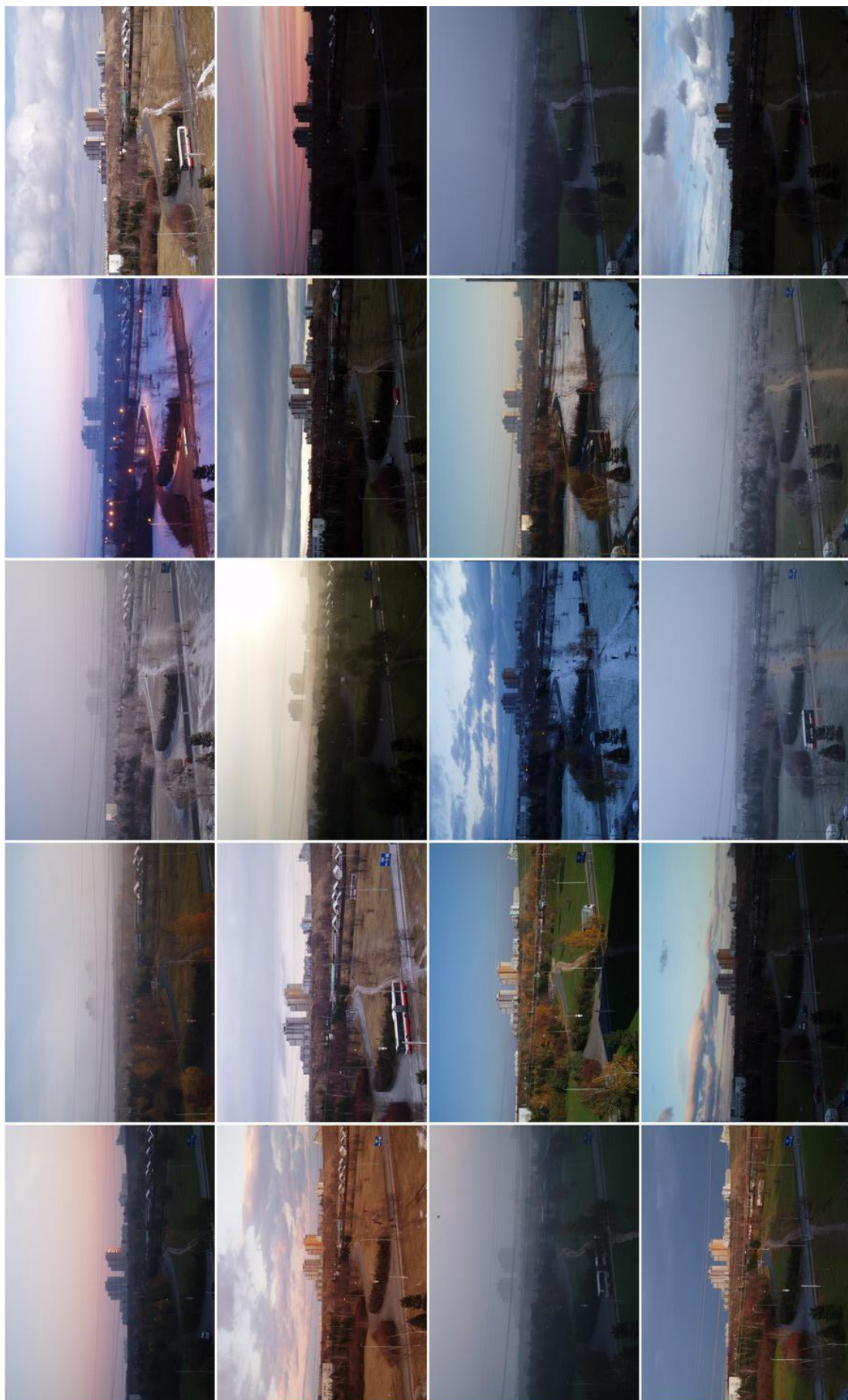
přestat. Záznamy neprobíhaly podle žádného časového klíče, vždy záleželo, co „zajímavého“ se venku odehrávalo nebo jestli mi připadalo, že se od posledního záznamu udála nějaká změna; někdy tedy vzniklo i několik fotografií v jeden den, jindy chybí úsek třeba týdne.

Tímto způsobem zaznamenávání jednoho pohledu z okna (respektive balkonu) v proměnách ročních, denních i povětrnostních podmínek jsem v podstatě jen navázala na volný cyklus fotografií, které jsem pořizovala v předchozích letech z pokoje s výhledem na severovýchod, kde obzoru dominují již zmíněné hotelové věžáky. Mezi říjnem 2005 a únorem 2008⁹⁷ jsem víceméně namátkově zachycovala zajímavé vizuální okolnosti propůjčující stereotypnímu výhledu vždy novou a nečekanou atmosféru. Rozdíl mezi tímto cyklem a cyklem dokumentujícím pole je tedy hlavně ten, že severovýchodní výhled jsem fotografovala hlavně kvůli proměňujícím se světelným podmínkám,⁹⁸ kdežto jižní výhled na pole spíše z touhy zaznamenat jak se příroda v průběhu „přírodního roku“ (který začíná s koncem zimy) mění. Fotografie z obou cyklů jsem chronologicky uspořádala vedle sebe do řad nad sebou a zaplnila jimi formát.

V průběhu fotografování jsem však stále více začínala přemýšlet o objektu-poli samotném. Že totiž se k němu dá sestoupit a zažít ho i jeho okolí z úplně jiné perspektivy. Nebo dokonce, že se do něj dá vstoupit. Sestoupit se k němu dá celkem snadno dvěma různými způsoby: buď přezuju bačkory a vyrazím po schodišti dolů, chodbou ven z koleje a za roh a tam si lehnu na trávník nebo se kolem pole projdu, anebo odkudkoli na světě na webovém portále maps.google.com přetáhnu žlutého panáčka z levé části obrazovky přímo do mapy do místa pod kolej a dostanu se tak do aplikace streetview, kdy jako bych se kolem pole opravdu procházela tam i zpátky, můžu se otáčet vpravo i vlevo, dokonce zaklánět hlavu – realita je fotograficky převedená na monitor kolem dokola. Se vstoupením do pole už to tak jednoduché není: Smí se tam vůbec? Komu pole patří? A navíc bych byla úplně všem na očích a všichni by se na mě dívali a ptali se, co tam dělám. Ale jaké to tam uvnitř je? V těchto otázkách a pocitech se skrývá strach z neprozkoumaného místa, které je však svým

⁹⁷ Tento časový úsek je vymezen vlastnictvím vlastního kompaktního digitálního fotoaparátu.

⁹⁸ Norberg-Schulz, s. 14



Cyklus pohledů z okna na hotelové věžáky u stanice metra Opatov.

způsobem známé a přístupné; také je v nich skrytá obava z překračování hranic ať už geografických nebo sociálních; dále je tam neochota konfrontovat se s veřejným soudem desítek očí; a v neposlední řadě prostá lenost a racionální nesmyslnost toho činu: „Proč bych se proboha měla trmáčet doprostřed pole?“

Nicméně jsem jednoho krásného dne sebrala odvalu a vydala se tam dolů do vnitřního prostoru pole, abych si zakusila ten pocit a abych potvrdila nebo vyvrátila svoje představy o tom, jaké to tam bude. Největší obavu jsem měla z toho, že poškodím osení a zůstane v něm po mé chůzi vyšlapaná cestička a že moje počínání bude někdo z kolejí sledovat a komentovat. Při vstoupení do pole jsem však zjistila, že osení je rostlé řídce a že v nedělním dopoledni všichni asi ještě vyspávají. Jak jsem se vzdalovala okraji pole, bylo obtížné odhadnout, kde zhruba leží pomyslný střed – najednou bylo velmi těžké se v jednoduté ploše orientovat. Namátkou jsem vybrala jedno místo, které určitě nebylo ve středu, ale dostatečně naplňovalo pocit „být uvnitř“, a odtud jsem zdokumentovala pohled zpátky. Bylo zvláštní, že díky již pořízeným fotografiím z kolejí jsem nabyla dojmu, že prostor pole je hrozně *daleko*; když jsem se pak z pole dívala na budovy kolejí, zdály se být naopak nečekaně *blízko*. Přes hledáček fotoaparátu však obraz dostal očekávaný *správný* odstup a já se tak skrze něj cítila bezpečně vzdálená. Zajímavé bylo také to, že osení má z nadhledu kolejí výraznou trávově zelenou barvu, z úhlu úrovně pole je však barva rostlinek mnohem méně výrazná a se studenými odstíny. Při tomto vniknutí do jinak nenavštěvovaných prostor vznikla fotografie, která nabízí nezvyklý pohled na místo každodenního výhledu. Střetávají se v ní pohledy tam a zpět, pohled jedinečný a každodenní.

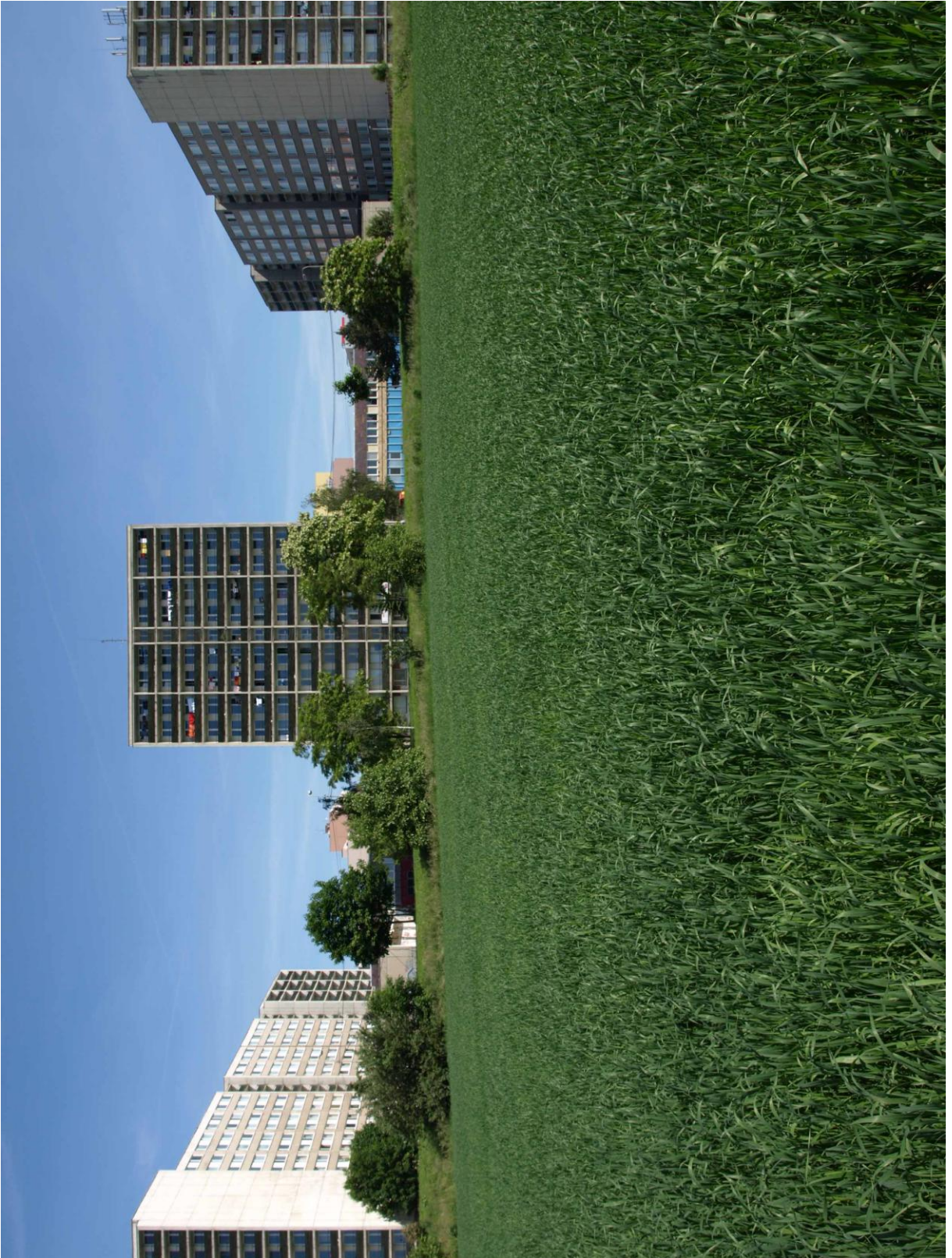
Samotná výtvarná práce je tvořena dvěma velkoformátovými fotografiemi vytištěnými na forexu (70 x 93 cm). Jedna svými šedesáti čtyřmi okénky nechává nahlédnout do uplynulých čtyř měsíců a zprostředkovává tak téměř každodenní pohled na změny, které se udály s polem pod kolejí a jeho nejbližším okolím. Druhá fotografie jediným obrazem zachycuje pohled z druhé strany a vyjadřuje tak nejen uskutečněné odhodlání do pole vyrazit, ale i kontrastní relativní neměnnost pohledu na panelákové budovy kolejí.

Pro podpoření vnímání této kontrastní podstaty fotografií budu cíleně pracovat s jejich instalací. Instalace by tak měla poskytnout možnost konfrontovat každodennost a známost s něčím méně známým. Základní myšlenkou je tedy nevystavit fotografie vedle sebe a ani v dohledné vzdálenosti. Ani v realitě totiž není fyzicky možné vidět dvě místa zároveň – buď

jsme na jednom místě a vidíme naproti, nebo jsme naproti a vidíme zpátky. V obou bodech pak můžeme pracovat s obrazem, který se nám obtiskl do paměti, ten je ale vždy zkreslený a překrytý aktuálním vizuálním vjemem. Tak můžeme být znovu a znovu překvapováni jedním jediným pohledem, protože když ho nevidíme a myslíme na něj, jednoduše si ho kompletně nevybavíme.

Protože vím, že v rámci obhajoby diplomové práce budu fotografie instalovat v budově pedagogické fakulty, představuji zde koncept instalace, který jsem připravila přímo pro prostředí této budovy. Budova pedagogické fakulty má tři schodiště a výtah, a protože katedra výtvarné výchovy sídlí až ve třetím poschodí, každý její student, zaměstnanec i návštěvník musí zvolit jednu z těchto čtyř možností, jak se dostat nahoru (a pak i dolů). Nejčastější variantou je hlavní schodiště nebo výtah. Katedra přitom obývá křídlo budovy, které navazuje na jedno vedlejší schodiště spojující třetí poschodí s přízemím. Toto schodiště však ústí na dvůr, a proto ho podle mých pozorování používá mnohem méně lidí. Přitom se však každý, kdo přichází na katedru, vizuálně konfrontuje s jeho horní částí, která se díky tomu stává každodenní vizuální realitou a součástí katedry. V této části schodiště bude tedy vystavena fotografie zachycující každodenní pohledy. Druhá fotografie, která zprostředkovává ten jedinečný okamžik pohledu z pole zpět na místo pozorování a ve které je obsažen motiv odhodlání vstoupit do prostoru pole a konfrontovat se s něčím neznámým, bude instalována v přízemní části schodiště. Toto místo je v rámci budovy fakulty katedře relativně vzdálené a neznámé, i když je přímo propojeno schodištěm. Touto instalací na dvě vzdálená, ale dostupná místa, kdy od každodennosti se musí sestoupit dolů do „neznáma“, chci alespoň trochu navodit pocity, které jsem já při tvorbě této výtvarné práce zažívala. Tato velmi těžko zprostředkovatelná pocitová část výtvarné práce je její důležitou složkou, což je důvod, proč se vůbec konceptu instalace více věnuji.





2: Kulturní pohledy z okna

Okno plní v našich životech důležitou funkci: minimálně nám přináší do příbytků světlo a čerstvý vzduch, ale také jsme skrze něj propojeni s vnějším světem, aniž bychom museli opustit teplo a pohodlí domova, a můžeme sledovat dění venku, aniž bychom museli být sami viděni. Často nám pohled z okna přináší výhled do krajiny, ať už městské nebo venkovské. S nárůstem zájmu o krajinu ve výtvarném umění se tedy logicky dostávají do okruhu zájmu i výhledy z okna. Možná jeden z prvních nám přináší nizozemský malíř Jan van Eyck, když za ústřední dvojici ve svém obraze Madona kancléře Rolina (kolem 1435) nechává diváky prohlédnout skrze trojdílné okno na terasu a pak dále do města s řekou, která se ztrácí v modravém oparu v horách v dáli. Výhled z okna byl také motivem, který se objevil na druhé nejstarší dochované fotografii (do roku 2002 byla považována za nejstarší fotografii vůbec) francouzského vynálezce a průkopníka fotografie Nicéphora Niépceho. V roce 1826 exponoval s pomocí camery obscury osm hodin na speciálně upravenou cínovou destičku pohled z okna na dvůr. Nešlo ještě v pravém slova smyslu o fotografii, ale o techniku heliografie, tedy kresbu sluncem.⁹⁹



J. van Eyck: Madona kancléře Rolina,
kolem 1435



N. Niépce: Pohled z okna v Le Gras, 1826

⁹⁹ http://cs.wikipedia.org/wiki/Pohled_z_okna_v_Le_Gras

Mezi současnými českými výtvarnými umělci jsem narazila na dva, kteří se tomuto tématu „pohlížení z oken“ věnují a jejichž práce mě velmi zaujala. Jedním je fotograf **Jiří Hanke** (*1944), který v cyklu *Pohledy z okna mého bytu* mezi lety 1981 až 2003¹⁰⁰ zachycoval nevšední okamžiky na všední kladenské ulici. J. Moucha o tom v Hankeho monografii píše: „Vlastně se jedná o časosběrnou sérii značně omezeného výseku obslužné komunikace s výhledy na autobusovou zastávku a novinový stánek či příležitostné stanoviště taxislužby... Hledíme na posuny od jedné expozice k druhé a další, aby nám stále chyběl celek, který hodláme pochopit... Postupně se ozřejmí, že je to právě soustředění pozornosti, co činí doličné místo výlučným.“¹⁰¹ Cyklus tvoří fotografie zaznamenávající vždy konkrétní stav venkovního prostoru na ulici za oknem. Ať už je to chvilkový projev počasí (sněhová vánice, mlha, stopy lidí a aut vytvářející kresby v čerstvě napadaném sněhu), zajímavá událost (prvomájový průvod, pán poražený autobusem, příjezd policie, zaparkovaný vůz s koňmi) nebo záznam probíhajících stavebních úprav (budování kanalizace), každá jednotlivá fotografie zachycuje pouze jediný okamžik, který o místě samotném a událostech na něm se odehrávajících mnoho nevypovídá. Až díky možnosti vidět fotografie jako celek nahlédneme na místo i jeho historii mnohem komplexněji. O tom Moucha píše: „Hankeho vědomě přizvaným spoluautorem je čas. Proto, aby se dostala ke slovu pomíjivost, spočívá základní princip série v řazení – někdy jen subtilně – proměnlivých variací přesně datovaných záběrů každodennosti. Běží tedy o docenění registrujících vlastností média fotografie, o techniku mechanického záznamu rozličných stavů námětu.“¹⁰²

Hankemu se v tomto cyklu podařila neobvyklá věc, kdy svým dlouhodobým trpělivě cíleným zájmem vytvořil (nebo minimálně posilnil) jednomu obyčejnému místu *genius loci*. Možná se tento duch nechá cítit právě jen skrze jeho fotografie, které dávají nahlédnout do historie místa, dovolují srovnávat a vzpomínat, a budují k místu silný vztah. Vztah k místu i soužití s více jak dvacetiletou vášní fotografovat „stále stejný“ pohled z okna výstižně rámují verše Hankeho ženy Jiřiny:

¹⁰⁰ Důvodem ukončení cyklu v roce 2003 bylo, že se musel Hanke z bytu odstěhovat.

¹⁰¹ Hanke, s. 10

¹⁰² Hanke, s. 11

Jiří

uspěchaně přibíhá k oknu,
energicky odtahuje záclonu,
někdy to nejde, zadrhává se na tyči,
ztrácí drahocenné vteřiny,
otvírá okno

a

FOTOGRAFUJE

malý úsek před domem,
úzký proužek chodníku,
silnici,
chodník za ní,
stánek PNS
(důležitou dominantu, kterou mu teď zbourali),
vzadu je park.

Pak pečlivě zapisuje

ROK,

MĚSÍC,

DEN,

HODINU

i MINUTU záběru.

PŘEMÝŠLÍM,

podle kterých hodin měří čas,

ty naše kuchyňské

se pravidelně předcházejí o čtvrt hodiny denně

a svoje náramkové

si nařídil o pět minut napřed,

aby se pobídl k většímu spěchu a byl všude včas,

JE DOCHVILNÝ a je na to pyšný.

Musím se ho zeptat,

kráčely tudy přece dějiny.¹⁰³

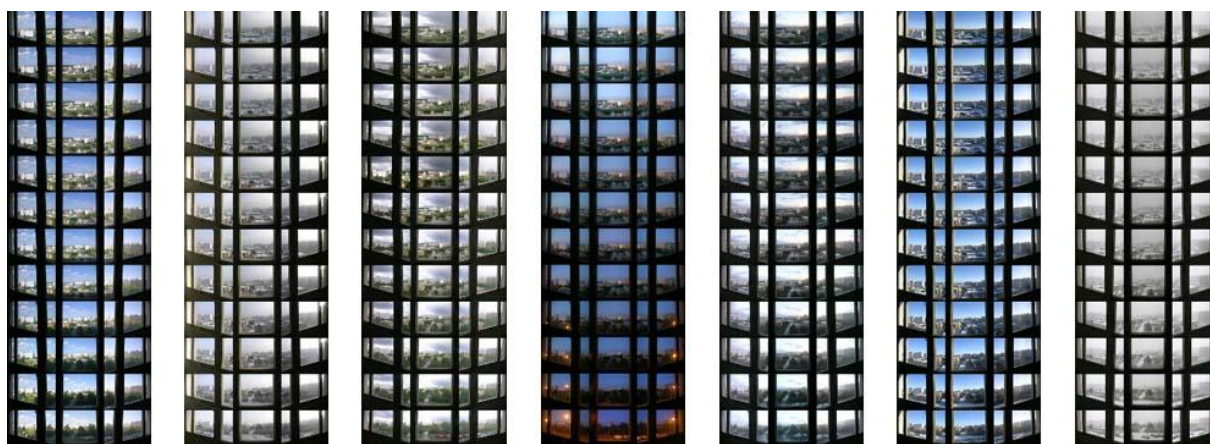


J. Hanke: Pohledy z okna mého bytu, 1981 - 2003
(výběr)

¹⁰³ Hanke, s. 10

Tím druhým umělcem, respektive druhou umělkyní je **Sylva Francová** (*1973), která se také soustavně zabývá fotografií. Její tvorba je mi blízká, protože tato umělkyně žije na Jižním Městě a přináší z něj fotograficky zpracovaná svědectví o proměňující se každodennosti. Stejně jako já hledá na Jižním Městě to krásné a zajímavé. Většina jejích časosběrných projektů je zaměřena na život v unifikovaných panelácích – jak vypadají obyvatelé stejně koncipovaných bytů a jak vypadají byty těchto obyvatel samotné – je to však pohled dovnitř. Její projekt Views (2005 - 2006) je pak odlišný v tom, že se dívá z bytů ven a všímá si prostoru schodišť a chodeb, kde dokumentuje drobné odlišnosti v jinak naprosté stejnosti. Z těchto prostorů mimo byt je také fotografována hlavní část projektu a sice průhledy ze schodištních oken do okolního sídliště. Francová postupně v každém poschodí ze stejného místa zaznamenává pohled zpříma ven, doprava a doleva a tyto pohledy skládá okénko po okénku, patro po patru do vizuálně poutavých mozaik, ve kterých se proměňuje perspektiva, světelné podmínky i roční období. Na svých stránkách má tyto mozaiky zanimované, takže máme možnost se všemi patry „projet“ jako výtahem, prohlížet si měnící se úhel pohledu a přitom přepínat mezi jednotlivými denními a sezónními verzemi.

Sama autorka o tomto projektu píše: „Složený portrét okolního světa, který objevuji, postupně jej mapujíc patro po patru, složený do filmových pásů. Průhledy okny se mění, svět zůstává. Vlastně se také mění – v čase. Je to časová mozaika mozaiky oken, mozaiky průhledů. Do chodby paneláku dopadá odlesk vnějšího světa, v každém poschodí pod jiným úhlem. Sjednoceny rytmem mřížoví okenních rámců mění se výhledy z jednotlivých pater během roku i během dne. Jako cesta výtahem posouvá úhel pohledu, tak tyto portréty sídliště cestou mezi patry posouvají obzor, odkrývají větší a větší část vnějšího světa.“¹⁰⁴



S. Francová: Views, 2005 - 2006 (výběr)

¹⁰⁴ http://www.sylvafrancova.com/Views_09.php?jzk=0

Tato diplomová práce je „průzkumnou sondou“ do osobního prožitku krajiny. Ten se stal podkladem k zaměření a struktuře teoretické práce, která vznikla jako syntéza různých přístupů objevujících se v prostudované odborné literatuře. Vznikající text tak byl neustále podrobován ověřování mojí osobní zkušeností, která mu dala výslednou podobu.

Tato práce shromažďuje, shrnuje, analyzuje a porovnává vybrané informace, které o tématu přinesli různí autoři. Vybírala jsem práce a autory, kteří mi byli něčím blízcí, nenašla jsem však žádnou odbornou publikaci, která by se věnovala mému tématu z úhlu pohledu, který jsem v práci představila. Stejně jako je totiž člověk důležitý pro krajinu tím, že ji utváří vůbec svým vnímáním, tak je tato práce jedinečnou výpovědí o mně – čemu jsem přikládala důležitost, co naopak potlačila, kudy vedu myšlenkové cesty tématem, z jakého úhlu na problémy nahlížím a jaké vytvářím vztahy mezi jednotlivými jevy. Struktura této práce vznikala pak spíše intuitivní cestou, mám však dojem, že ke krajině tento přístup patří, protože se až příliš dotýká našich smyslových a pocitových prožitků, které nelze mít nikdy zcela pod kontrolou racionálního myšlení.

Téma jsem zpracovala s hlavním důrazem na vztah člověka a krajiny. Nejdříve jsem definovala základní i rozšiřující pojmy a vymezila jsem jejich vzájemné vztahy. Na tuto část jsem navázala osobní zkušeností přinášející několik konkrétních pozorování, která potvrzují platnost teoretických tezí. Jedním vyústěním těchto osobních prožitků krajiny je i výtvarná část práce, jež pohled teoretický propojuje s osobní výtvarnou reflexí místa a uzavírá práci do komplexního celku. V další části jsem přinesla a rozebrala principy tvorby v krajině a s krajinou vybraných výtvarných umělců, v jejichž díle se setkává jak potvrzení teorie, tak osobní zkušenost jiná, než moje vlastní. Tyto jejich osobní zkušenosti a principy tvorby jsem rozpracovala v didaktické části, která přináší jak zážitek z tvorby, tak určité povědomí o krajině a procesech, které se v ní odehrávají.

LITERATURA A JINÉ ZDROJE

BENEŠ, J.; BRŮNA, V. *Archeologie a krajinná ekologie*. Most : Nadace Projekt Sever, 1994.

CÍLEK, V. *Dýchat s ptáky : obyčejné texty o světle paměti, pravdě oblaků a útěše míst*. Praha : Dokořán, 2008.

CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější : texty o paměti krajiny, smysluplném bobrovi, areálu jablkového štrúdlu a také o tom, proč lezeme na rozhlednu*. Praha : Dokořán, 2005.

CÍLEK, V. *Makom : kniha míst*. Praha : Dokořán, 2004.

DAY, Ch. *Duch a místo : uzdravování našeho prostředí*. Brno : ERA, 2004.

DEMPSEYOVÁ, A. *Umělecké styly, školy a hnutí : encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha : Slovart, 2005.

GOJDA, M. *Archeologie krajiny. Vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha : Academia, 2000.

HÁJEK, P. *Jde pevně kupředu naše zem : krajina českých zemí v období socialismu 1948 - 1989*. Praha : Malá Skála, 2008.

HÁJEK, P. *Krajina zevnitř*. Praha : Malá Skála, 2002.

HÁJEK, T.; BUKAČOVÁ, I. *Příběh drobných památek : (od nezájmu až k fascinaci)*. Lomnice nad Popelkou : Studio JB, 2001.

HANKE, J. *Jiří Hanke: fotografie*. Rožmitál pod Třemšínem : Job, 2008.

KAFKA, I. *Ivan Kafka : 1975 - 2005: realizace pro krajinu, prostor a město*. Praha : Art D, 2006.

LAPKA, M. *Úvod do sociologie krajiny*. Praha : Karolinum 2008.

LIBROVÁ, H. *Láska ke krajině?* Brno : Blok, 1988.

LUCIE-SMITH, E. *Art today – Současné světové umění*. Praha : Slovart, 1996.

MIKŠÍČEK, P. *Tělo a duše krajiny česko-německého pohraničí, aneb, Vše co jste chtěli vědět o Sudetech, ale báli jste se zeptat*. Praha : P. Mikšíček, 2004.

NEVRLÝ, M. *Kniha o Jizerských horách*. Ústí nad Labem : Severočeské nakladatelství, 1981.

NORBERG-SCHULZ, Ch. *Genius loci : K fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994.

RICHTER, K. *Sudety*. Praha : Fajma, 1994.

SÁDLO, J. a kol. *Krajina a revoluce : významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí*. Praha : Malá Skála, 2005.

SÁDLO, J. Krajina jako interpretovaný text. In *Archeologie a krajinná ekologie*. Most : Nadace Projekt Sever, 1994.

SCHAMA, S. *Krajina a paměť*. Praha : Argo, 2007.

SKÁLA, F. *František Skála*. Praha, Český Krumlov : Arbor vitae, Egon Schiele Art Centrum, 2004.

STIBRAL, K. *Proč je příroda krásná? : estetické vnímání přírody v novověku*. Praha : Dokořán, 2005.

SUDEK, J. *Smutná krajina (Severozápadní Čechy 1957-1962)*. Litoměřice : Galerie výtvarného umění, 1999.

ZEMÁNEK, J. Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 (1958-2000)*. Praha : Academia, 2007.

ZEMÁNEK, J. O spojování Země s nebem. In *Od země přes kopec do nebe... o chůzi, poutnictví a posvátné krajině*. Praha : Arbor vitae, 2005.

ZUSKA, V. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha : Triton, 2001.

ŽÁK, L. *Byt a krajina*. Praha : Arbor vitae, 2006.

Tištěné seriálové publikace:

Mentální morfologie. *Analogon: surrealismus - psychoanalýza - strukturalismus - antropologie - příčné vědy*. 1997/I, č. 19.

Umění instalace. *Výtvarné umění. The Magazine for Contemporary Art : čtvrtletník pro současné umění*. 1994, č. 4.

- s. 10: Zemánek (2005), s. 27; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Harvesters_by_Brueghel.jpg
- s. 25: Gojda, s. 162; http://www.kar.zcu.cz/studium/prezentace/KRAJ1/KrajArch_3-5.pdf
- s. 30: Sudek, s. 77, 10, 63
- s. 42: <http://www.richardlong.org/sculptures/1.html>;
http://prettisculpture.typepad.com/photos/other_artists_3/goldsworthy_1.html; Lucie-Smith, s. 116
- s. 43: Kafka, s. 10, 23
- s. 46: Skála, s. 128, 129
- s. 47: <http://christojeanneclauda.net/rf.shtml>
- s. 49: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/jet4.htm>;
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png>
- s. 51: http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html; Lucie-Smith, s. 116, 114
- s. 53, 64: vlastní foto
- s. 66, 68 - 73: foto a obrázky studentů
- s. 75: <http://mapy.cz>
- s. 78, 81, 82: vlastní foto
- s. 83: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_070.jpg;
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niepce_1826.jpg
- s. 85: Hanke, s. 132, 141
- s. 86: http://www.sylviafrancova.com/ViewsC_09.php?jzk=0

¹⁰⁵ Všechny internetové odkazy aktuální k 14. 6. 2010